National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

DIE SPANISCHE ROMANTIK: EINE UNTER SUCHUNG AN DER HAND DER ZEIT SCHRIFTEN DER ZEIT

BY

Edith Maria Gruber

(C)

A THESIS
SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE

EDMONTON, ALBERTA
SPRING 1990

National Library of Canada
Bibliotheque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

ISBN 0-315-60376-3

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Edith Maria Gruber

TITLE OF THESIS: DIE SPANISCHE ROMANTIK: RINE UNTERSUCHUNG AN HAND DER ZEITSCHRIFTEN DER ZEIT

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Doctor of Philosophy

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1990

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be primted or otherwise reproduced without the author's written permission.

(Signed) Edith Maria Gruber

Permanent address:

#2208 Southgate Tower
11020 - 53 Avenue
Edmonton, Alberta, Canada
T6H - 0S4

Date: April 24, 1990

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled LITERATURZEITSCHRIFTEN, JOURNALISTEN UND AUSLANDISCHE VORBILDER DER SPANISCHEN ROMANTIK submitted by Edith Maria Gruber in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.**

Milan V. Dimić
Supervisor

Gerwin Marahrens

External Examiner

Date 11 December 1989

**

The Commity changed the wording of the Title after the approval of the thesis.

New Title: DIE SPANISCHE ROMANTIK: EINE UNTERSUCHUNG AN HAND DER ZEITSCHRIFTEN DER ZEIT.

Meinem verehrten Lehrer
Professor Milan V. Dimić
für seine Ermutigung und
nimmermüde Geduld in Dank-
barkeit gewidmet.

A B S T R A C T

Spanish Romanticism occupies the first half of the 19th century. The literary periodicals show not only the literary but also the political developments of the time.

The romantic movement of Spain has its roots in Spanish literature, although foreign influences, especially French ones, are dominant. In order to show these parallel trends, the periodicals are dealt with in historical order: El Europeo in Barcelona, then the periodicals in Madrid: El Censor, El Duende satírico del día, El Correo literario, Cartas Españolas. El Siglo, and the Revista Española. The most important one and also the best one of them all being El Artista. El Semanario Pintoresco Español popularized romanticism. A multitude of very small periodicals bring up the rear betwee 1840 and 1850.

The many poems published are a characteristic of these papers. The grand themes they deal with repeatedly are: the opposition of classicism and romanticism; the "irregularities" of the romantic drama; the new respect for poetry and the exalted position of the poet in society.

The content of all periodicals mentioned is described and analysed. From this, it follows that criticism of the theater is overshadowing literary criticism. "Costumbrismo" is widely dominating. Therefore, its representatives Mesonero Romanos, Larra and Estébanez Calderón are covered

in a special way. The influence of Jouy (pseudonym of Victor-Joseph Étienne) is pointed out.

Ochoa brings in El Artista the fantastic story in the manner of E.T.A. Hoffmann to Spain. Social criticism we find in the writings of José Negrete, count of Campo Alange. Unfortunately, he died young, and he had no proper successor.

A priviledged place belongs to Espronceda and Bretón de los Herreros, whose literary theories are discussed.

It is the aim of the following work as such, to rebuke Allison Peers, who considers Spanish romanticism a failure. That this is not the case can be shown clearly with the help of the periodical literature.

An appendix brings the complete citation of three characteristic articles by Larra, Mesonero Romanos and Pastor Díaz, which are afterwards translated into German. These articles show Spanish literature as it is seen by their authors, and they point out the status and the rank of the poet in the Spanish society of the time.

Z U S A M M E N F A S S U N G

Die spanische Romantik füllt die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Literaturzeitschriften spiegeln nicht nur die literarischen, sondern auch die politischen Entwicklungen der Zeit. Obwohl ausländische, besonders französische Einflüsse vorherrschend sind, wurzelt die romantische Bewegung dennoch in der spanischen Literatur selbst. Um diese nebeneinanderlaufenden Entwicklungsstränge deutlich aufzuzeigen, werden die Zeitschriften in ihrer historischen Folge behandelt: El Europeo in Barcelona, dann die Blätter in Madrid: El Censor, El Duende satírico del día, El Correo Literario, Cartas Españolas, El Siglo und die Revista Española. Den Höhepunkt bildet das Erscheinen von El Artista. El Semanario Pintoresco Español macht die Romantik volkstümlich. Eine Vielzahl von kleinen und kleinsten Blättchen bildet die Nachhut zwischen 1840 und 1850.

Charakteristisch für alle diese Zeitschriften sind die vielen Gedichte, die sie bringen. Die grossen Themen, die immer wieder behandelt werden, sind der Gegensatz, der zwischen Klassizismus und Romantik besteht, die "Regellosigkeit" des romantischen Dramas, die neue Einschätzung von der Dichtung und die gewandelte Stellung des Dichters in der Gesellschaft.

Der Inhalt aller genannten Blätter wird beschrieben und analysiert. Dabei ergibt sich, dass die Theaterkritik die

Literaturkritik überschattet und dass der "costumbrismo" vielfach eine beherrschende Stellung einnimmt. Daher werden seine Vertreter: Mesonero Romanos, Larra und Estébanez Calderón besonders behandelt und der Einfluss, den Jouy (Pseudonym für Victor-Joseph Étienne) auf die genannten ausübte, hervorgehoben.

Ochoa bringt in El Artista phantastische Geschichten im Stil von E.T.A. Hoffmann nach Spanien. Gesellschaftskritik wird besonders von José Negrete. Graf von Campo Alange, geübt, der aber, als er früh stirbt, keinen rechten Nachfolger hat.

Eine Vorzugsstellung nehmen Espronceda und Bretón de los Herreros ein, dessen Literaturtheorien, soweit sie in den Zeitschriften veröffentlicht wurden, dargestellt werden.

Als Ganzes gesehen, unternimmt es diese Arbeit, das Urteil von Peers, die spanische Romantik sei "ein Misserfolg" zu wiederlegen. Gerade an der Hand der Zeitschriftenliteratur lässt sich der Erfolg der spanischen Romantik beweisen.

In einem Anhang werden drei charakteristische Artikel von Larra, Mesoneros Romanos und von Pastor Días vollständig zitiert und ins deutsche übersetzt. Diese Artikel befassen sich mit der Literatur, wie sie von den Verfassern gesehen wird, und mit der Stellung des Dichters in der spanischen Gesellschaft der Zeit.

I N H A L T

Kapitel		Seite
	Einleitung	1 - 8
I.	Beginn in Barcelona	9 -38
II.	Romantische Vorboten in Madrid	39 -82
III,	Der Sieg der Romantik	83-119
IV.	Die Herrschaft der Romantik: El Artista	120-145
V.	Die Romantik wird volktümlich	146-169
VI.	Der Abgesang	170-182
	Anhang	183-227
	Bibliographie	228-254

E I N L E I T U N G

"El romanticismo no fue, como se ha dicho, un sueño febril y pasajero, sino el resultado de grandes combinaciones, la evocación de grandes recuerdos, la expresión de una grande época, de literatura en fin de nuestros días."

("Die Romantik war nicht, wie man gesagt hat, ein Fiebertraum, der vorüberging, sondern das Resultat des Zusammenspiels von grossen Strömungen, das Heraufbeschwören von grossen Erinnerungen, der Ausdruck einer grossen Epoche, sie war die Literatur unserer Tage." Jerónimo Borao in Revista española de ambos mundos, 1854). 1)

Diesem Lob der spanischen Romantik, das ihr von einem ihr zeitlich noch sehr nahe stehenden Gelehrten gespendet wurde, steht das Urteil von Allison Peers gegenüber, der die spanische Romantik als einen Misserfolg gesehen und als gescheitert bezeichnet hat. Für Peers, aber auch für andere (Hubert Becher, Le Gentil, Eugenio Hartzenbusch), sind die Zeitschriften eine Hauptquelle für das Studium der spanischen Romantik. Die negativen Schlussfolgerungen, die allen voran Peers in den zwanziger und dreissiger Jahren aus diesem Studium ableitete, sind nicht unwidersprochen geblieben. Und es ist gerade eine Analyse der Zeitschriften, die Peers Ansichten widerlegt, die die spanische Romantik in einem ganz anderen Licht zeigt.

Es ist auch das Anliegen der folgenden Arbeit, einen Bei-

1) Jerónimo Borao y Clemente (1821-1878), Professor und Rektor der Universität von Zaragoza, Aktivist in den Jahren 1848 und 1856; historische Dramen: "Alfonso el batallador", "Poesías"; Geschichte der Universität Zaragoza: Navas Ruiz, El Romanticismo Español, 3a ed., renov., S. 147.

trag zum Verständnis der spanischen Romantik zu leisten. Aus diesem Grund wurde auch die historische Methode gewählt und die Zeitschriften in ihrer zeitlichen Abfolge behandelt. Auf diese Weise zeigt sich nämlich, dass die Romantik in Spanien nicht nur eine Folge von ausländischen Einflüssen und Anregungen, besonders französischen, ist, sondern auch in Spanien selbst verwurzelt ist.

Bis jetzt gibt es noch kein grösseres Werk, das sich ausschliesslich mit den Literaturzeitschriften der spanischen Romantik befasst und einen komparatistischen, d.h. international ausgerichteten Blickpunkt einnimmt. Doch werden in den grossen Arbeiten über die spanische Romantik die Zeitschriften immer ausführlich behandelt. Sie werden nicht nur beschrieben, sondern auch bewertet. Hier müssen vor allem die monumentale Historia del Periodismo español von Pedro Gómez Aparicio und die Historia del movimiento romántico español von Allison Peers angeführt werden. Gegner von Peers sind Ricardo Navas Ruiz in seinem Buch El Romanticismo español und Vicente Llorens in seinem Werk El Romanticismo español--literatura e historia.

Die Zeitschriften werden auch von Robert Marrast in seinem Espronceda-Buch: José de Espronceda et son temps sehr gründlich studiert, und zwar nicht nur die grossen berühmten, sondern auch die kleinen, die heute oft nur noch in ein oder zwei Exemplaren vorhanden sind. Er stützt sich dabei auf die älteren Forschungen seines Landsmannes Jean Amade.

Neben diesen Kapiteln in den Standardwerken gibt es aber eine grosse Anzahl von Einzeluntersuchungen, die verstreut in Fachzeitschriften in allen grossen europäischen Sprachen erschienen sind. So schreibt Wolfram Krömer über El Europeo und Il Conciliatore, Courtney Tarr über die journalistischen Anfänge des jungen Larra (1928 und 1938). Der junge Larra und seine Zeitschriften sind auch in jüngerer Zeit (1977) das Thema von José Escobar, der vor allem den literarischen Hintergrund von Larras Schriften aufzuhellen sucht. Die Literatur über Larra, den Dichter und Journalisten, ist inzwischen so umfangreich geworden, dass sie nur noch schwer zu übersehen ist.

Neben Aufsätzen über einzelne Journalisten, wie Larra oder auch Mesonero Romanos und Antonio Segovia, müssen die Einzeldarstellungen von Zeitschriften beachtet werden, wie die von El Siglo von Romero Trobar. Es gibt aber auch zahlreiche andere. Bei allen fällt auf, dass die Zeitschriften und ihr Inhalt beschrieben und bewertet werden, aber Analysen des Inhalts fehlen. Das gilt sowohl für spanische als auch für englische Arbeiten.

Peers Ansicht zufolge war die spanische Romantik plötzlich da, wie Athene aus dem Haupt des Zeus entsprungen, als im Jahr 1835 der Don Alvaro des Duque de Rivas aufgeführt wurde. Sie verschwand ebenso plötzlich 1844 mit Zorillas Don Juan Tenorio. Dem kann man gerade an Hand der Zeitschriften entgegenhalten, dass die Entwicklung der spanischen Ro-

mantik ein langsamer Prozess war, der schon 1814 mit Übersetzungen, Polemiken, theoretischen Erkundigungen und bescheidenen Aufsätzen in Zeitschriften und Tertulias begann. Die spanische Romantik war jedenfalls keine Literaturrevolution. Sie war vielmehr ein kulturelles und gesellschaftliches Phänomen, das das Leben des Einzelnen, aber auch das des ganzen Volkes beeinflusste. Die Romantik war zuerst eine Auseinandersetzung mit dem Klassizismus, den man historisch betrachtete, dessen Dichtung man als in der Geschichte begründet ansah. Den Höhepunkt erreichte diese Auseinandersetzung in den Artikeln in El Artista im Jahre 1834.

Das erste, was lautstark verkündet wurde, war das Recht des Einzelnen auf seine subjektiven Gefühle mit allen ihren Widersprüchlichkeiten. Politisch und gesellschaftlich erklärte sich die Bewegung mit dem Liberalismus solidarisch, welcher seinerseits das Bürgertum gegen die Ausschweifungen der absoluten Monarchie verteidigte. Die spanische Literatur der Zeit machte alle Probleme des Tages zu ihren Themen. Damit sozialisierte, politisierte und popularisierte sie sich selbst. Romantische Literatur wurde an den Strassenecken verkauft und in den Palästen gelesen. Sie versuchte die Klüfte, die zwischen Aristokratie, Bürgertum und "el pueblo" (dem Volk) bestanden, zu überbrücken. Gerade dieses Bestreben war in den Augen der älteren Generation ein Angriff auf den geheiligten guten Geschmack ("buen gusto") und wurde deshalb als Ausdruck äusserster Verwirrung angesehen.

Die Vertreter der Romantik selbst hatten allerdings zwar ähnliche, aber doch keineswegs gleiche Ansichten darüber, was die Romantik sei. In der ersten spanischen romantischen Zeitschrift, im Europeo in Barcelona, wurde die Romantik als ein Produkt von Christentum und ritterlichen Gebräuchen dargestellt. Im Jahre 1828 hielt Durán seine berühmte Rede im Ateneo in Madrid. Er sieht als romantisch den Geist der Nation, wie er sich im christlichen Mittelalter in Verbindung mit der schöpferischen Freiheit des Dichters zeigt. Ein Jahr später beschreibt Donoso Cortés die Romantik als die Vereinigung von Liberalismus mit den Stürmen, denen der moderne Mensch ausgesetzt ist. Für Larra ist Freiheit allein wesentlich, und Ochoas Romantik umarmt Christentum, Mittelalter und die Stürme der eigenen Zeit.

Im schon erwähnten Artista (aber auch in andern Zeitschriften) erscheint nun der Dichter als ein neuer verehrungswürdiger Mensch, als ein Prophet und Priester und zugleich als ein Mann von erheblicher persönlicher Freiheit. Diese Freiheit ist unter anderem der Anlass, die alten Regeln, die die Form des literarischen Werkes bestimmten, abzulehnen und nicht mehr zu beachten. Diese Entwicklung war im Drama am ausgeprägtesten. Die Spanier liebten, wie die Franzosen, das Theater und Uraufführungen oder auch Neuaufführungen waren Gegenstand heftiger Debatten und oft auch von "Zeitschriftenkriegen", wie zum Beispiel die kritischen Waffengänge um Gorostizas Contigo pan y cebolla. Die Theaterkritik war des-

halb in allen Zeitschriften ausserordentlich wichtig. Dass alle diese Kritiken sowohl vom Theater als auch die von Büchern, unseren heutigen analytischen Kritiken nicht sehr ähnlich waren, hat seinen Grund darin, dass sie nicht für andere Kritiker geschrieben wurden, sondern für eine Leserschaft, die wissen wollte, was man ihr im Theater bot, und die erst in zweiter Linie an der formalen Struktur der Werke interessiert war.

Ganz allgemein lässt sich sagen, dass alle diese Zeitschriften einander sehr ähnlich sind, was sicher zum Teil davon herrührt, dass man für Zeitschriften schrieb, um auf sich aufmerksam zu machen, um eine "Position" zu finden, denn das Schreiben selbst brachte ja nichts ein. Larra, der von der Arbeit seiner Feder leben konnte, war die grosse Ausnahme. Daher ist der stete Wechsel in der Mitarbeiterschaft einer Zeitschrift verständlich und dieser Umstand hat oft zu ihrem Verschwinden beigetragen. Etliche dieser Blätter wurden zu keinem andern Zweck gegründet, als den jungen Dichtern eine Plattform zu geben, auf der sie reden konnten.

Die Romantik wurde in Spanien, wie auch anderswo in der Literatur, vom Realismus abgelöst. Den Anlass dazu bot die Romantik selber. In Frankreich war es Hugo, der in seiner "Préface de Cromwell" die Darstellung des "réel" zu seinem Hauptpunkt machte. In Spanien ist es der "costumbrismo", der eine wirklichkeitsgetreue Schilderung des Lebens fordert, der einen breiten, man kann schon sagen, den grössten Raum in

vielen Zeitschriften einnimmt.

Man kann über Kürze oder Länge der Zeitdauer der spanischen Romantik verschiedener Meinung sein. Feststeht aber, dass die nahezu unübersehbare Zahl der Zeitschriften für eine grosse Breitenwirkung spricht, und dass es die Zeitschriften waren, die die Literatur, die vielfach als Zeitvertreib für Aristokraten erscheint, volkstümlich und zum Allgemeinbesitz machten.

Heute befinden sich diese Zeitschriftenschätze zum grössten Teil im Zeitungs- und Zeitschriftenarchiv (Hemeroteca) und in der spanischen Nationalbibliothek (Biblioteca Nacionale) in Madrid. Eugenio Hartzenbusch (Sohn von Juan H.) hat einen Katalog dieser Zeitschriften angefertigt: Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870. Dieser Katalog ist eine der Grundlagen der Geschichte des spanischen Zeitschriftenwesens von Pedro Gomez Aparicio: Historia de de Periodismo Español (1967). Unsere Arbeit möchte den allgemeinen Zusammenhang auf Grund einer breiten Untersuchung feststellen, ohne eine absolute Vollständigkeit anzustreben.

Das Treffen einer Auswahl aus der Fülle wurde durch die Werke von Vicente Llorens und Ricardo Navas Ruiz erleichtert. Eine grosse Hilfe bot auch die Index-Sammlung des Consejo Superior de Investigaciones cientfficas in Madrid. Besprochen wurden zuallererst diejenigen Zeitschriften, die auch ausserhalb Spaniens in London, Paris und München im Original vorhanden waren, denn unwichtige Blättchen fanden nicht den Weg

ins Ausland. In jedem Fall wurden die Zeitschriften erster Hand im Original oder in zuverlässigen Reproduktionen eingesehen.

Massgebend war in jedem Fall die literarische Qualität der Beiträge und der Einfluss, den die Zeitschrift auf den Verlauf der romantischen Bewegung in Spanien hatte, denn die Zeitschriften sind nicht nur ein Sammelbecken für die Beiträge zweitrangiger Schriftsteller, wie Peers uns glauben machen möchte, sondern gerade die ganz grossen Romantiker wählten immer wieder die Zeitschriften als Sprachrohr für ihre Meinungen und als Platz für die erste Veröffentlichung grösser poetischer Werke.

I. B E G I N N I N B A R C E L O N A

Die Vielfalt der neuen und mehr oder weniger--meistens weniger--erfolgreichen Zeitschriften ist nicht nur in Spanien, sondern auch im übrigen Europa ein Markmal der romantischen Epoche. Allison Peers hat die Kurzlebigkeit dieser Zeitschriften als ein Kennzeichen des "Fiaskos" der spanischen Romantik aufgefasst und dargestellt.[1] In diesem Punkt kann man aber auch anderer Ansicht sein. Hans Juretschke hat schon 1948 darauf hingewiesen, dass dann auch in andern Ländern die Romantik als gescheitert betrachtet werden müsste.[2] Er führt das Athenäum und die Zeitung für Einsiedler, die beide nur eine kurze Lebensdauer hatten, als Beispiele an. Diese beiden Zeitschriften würde man heute als "avant-garde" bezeichnen, und solche Zeitschriften sind nie langlebig. Der Grund für das Kommen und Gehen dieser Blätter liegt nicht in einem Versagen der Romantik, sondern oft auch am Festhalten der Leser am Gewohnten, denn der Geschmack wandelte sich nicht so schnell wie die Dichter schrieben. Dazu kamen die unruhigen Zeitläufte in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Auch in Spanien gab es dauernd Kriege. Zuerst war

1) Edgar Allison Peers, Historia del moviento romántico español, Bd. II, S. 12; S. 40. Fernerhin zitiert als: Peers, Historia.

2) Hans Juretschke, "Las revistas románticas españolas y su valor historiobiográfico", Arbor 10 (1948) 411.

es der Befreiungskrieg gegen Napoleon, dann kam die kurze Atempause des Trienniums (1820-1823), aber 1823 marschierte eine Interventionsarmee, ausgeschickt mit dem Segen des Kongresses von Verona, in Spanien ein, um den unglückseligen Ferdinend VII. wieder auf den Thron zu setzen. D'Angoulême stellte mit seinen "cien mil Hijos de San Luis" den Despotismus auch wirklich wieder her, und es dauerte nur Wochen, bis die allmächtige Zensur mit Hilfe einer Verfügung des Königs das Erscheinen fast aller Zeitungen und Zeitschriften verbot.[3] Die nächsten Jahre werden nicht umsonst "la ominosa década" ("die verhängnisvolle Dekade", 1823-1833) genannt. Zunächst stellte die Machtfülle, die Calomarde,[4] der Premierminister Ferdinands VII., in seiner Person vereinigen konnte, einen trügerischen Frieden wieder her, dem aber bald, nach dem Tode Ferdinands im Jahre 1833, sieben Jahre Bürgerkrieg gegen den Prätendenten Don Carlos, die "guerras Carlistas" folgten.

Die Nachfolgerin Ferdinands war ein zweijähriges Mädchen, die Mutter Isabels II. Maria Cristina führte als "regina gubernadora" die Regierung. Die Regentin war aus politischer Notwendigkeit Reformen zugänglich; so wurde am 4. Januar 1834

3) Pedro Gómez Aparicio, Historia del Periodismo español, S. 175. Fernerhin zitiert als: G.A.

4) Francisco Tadeo Calomarde 1773-1842: während des Unabhängigkeitskrieges Sekretär von Lardizábal in Cádiz, 1824-1832 Minister de Gracia y Justicia; lebte bis zu seinem Tode in Frankreich; vgl. José García de Leon y Pizarro, Memorias, Bd. 2, S. 330.

ein neues Pressegesetz verabschiedet. Dort hiess es in articulo 1°:

"No podrá publicarse periódico alguno, como sea técnico o que trate únicamente de artes, ciencias naturales o literatura, sin expresa Real licencia expedida por el Ministerio de la Exterior," para lo que, según el artículo segundo, las solicitudes se cursarán al Ministerio "por conducto de las Gobernadores civiles, los cuales manifestarán su parecer sobre la concesión y sobre la circunstancias de que la pretendan como editores responsables de cada periódico."

("Keine Zeitschrift, welche nicht rein fachlich ist oder sich ausschliesslich mit den Künsten, Naturwissenschaften oder der Literatur befasst, kann ohne ausdrückliche königliche Lizenz, vom Aussenministerium gegeben, veröffentlicht werden," danach wird der Antrag gemäss des Artikels zwei an das "Innenministerium weitergeleitet, welches seine Ansicht über die Bewilligung und über die Verleihung der Lizenz sowie über die persönlichen Verhältnisse der künftigen verantwortlichen Herausgeber jeder Zeitschrift äussert." Anführungszeichen im Text. Zitiert bei G.A. S. 195.)

Naturwissenschaftliche, fachliche, künstlerische und literarische Werke konnten ohne vorherige Zensur gedruckt werden, vorausgesetzt, dass sie keine politischen, historischen oder philosophischen (!) Ausserungen enthielten. Bücher über Geologie, Geschichte und Reisen sowie Gedichte, Romane und Theaterstücke wurden immer noch zensiert.[5] In der Praxis wurde auch durch diese Verfügung an der Zensur nicht viel geändert, und eine ganze Reihe von Zeitschriften nennen in ihrem Abgesang die Zensur als mitschuldig an ihrem Untergang. 1823 hatte sich El Censor mit den Worten "...la censura ofende é irrita, pero no corrige." ("...die Zensur ist beleidigend und erbitternd, aber sie verbessert nicht.")

5) José Eugenio Eguizábal, Apuntes para una historia de la Legislación ..., S. 179; S. 243-255. Fernerhin zitiert als: Apuntes.

von seinen Lesern verabschiedet.[6] Das galt auch noch 1834 und in den Jahren danach.

Die Zensur war nichts Neues, weder in Spanien noch im übrigen Europa. Sie wurde sowohl von der Kirche als auch von der jeweiligen Regierung ausgeübt. Die Zensoren kümmerten sich nicht um literarische oder künstlerische Werte, sondern nur um konventionelle Moral oder Unmoral und um alle Äusserungen, die man der Kirche oder dem Staate feindlich auslegen konnte. Die Zensoren waren Staatsbeamte, aber keine Gelehrten oder Literaturkritiker oder Philosophen, meistens verstanden sie die Werke, die sie zensierten, überhaupt nicht. Kennzeichnend ist das Geschick Werthers in den Händen der spanischen Zensoren, die die spanische Übersetzung verboten, das deutsche Original und eine französische Übersetzung jedoch freigaben.[7] Der Grund dafür ist wohl darin zu suchen, dass die Zensoren "das Volk" vor der Unmoral schützen wollten, und deshalb Texte in fremden Sprachen als weniger gefährlich ansahen.[8]

Dass trotz der unruhigen Zeiten und der Schwierigkeiten mit der Zensur immer noch neue Zeitschriften erschienen, ist sicherlich bemerkenswert. Anregungen, eine Zeitschrift zu begründen, gingen sehr oft davon aus, dass allenthalben neue

6) El Censor, Bd. 17, S. 476.

7) Ángel Gonzáles Palencia, Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España 1800-1833, S. XLIII.

8) Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Milan Dimić.

lithographische Verfahren eingführt wurden, die es ermöglichten, illustrierte Zeitschriften von hoher drucktechnischer Qualität, wie es El Artista (Madrid 1835) oder El Fénix (Valencia 1844-1849) waren, herzustellen. Ebenso diente der Erfolg des Semanario Pintoresco Español (Madrid 1835-1857), das sich nach dem Muster des englischen Penny Magazine richtete, sehr oft als Ansporn für andere Neugründungen (G.A., S. 224). So viele Misslichkeiten es auch gab, nichts hielt begeisterungsfähige und für die neuen Ideen aus Frankreich, Italien und England begeisterte junge Leute ab, sich als Herausgeber und als Autoren zu betätigen. Sie alle besassen viel Arbeitswillen und viel Mut, aber dafür kaum Arbeitserfahrungen, nur wenig Beziehungen und gar kein Geld. Und ohne Geld war es nach dem 4. Januar 1834 unmöglich, eine Zeitschrift ins Leben zu rufen, denn jede Zeitung und jede Zeitschrift musste, ehe sie erscheinen konnte, eine gewisse Summe hinterlegen, welche, falls die Zensur anstössiges Material finden sollte, als Bezahlung für eventuelle Strafgelder gedacht war. In Madrid mussten 20,000 Realen bezahlt werden, in den Provinzen 10,000. Wenn kein Bargeld aufgebracht werden konnte, gab es Kredite, aber die Summe verdoppelte sich dann (Apuntes, S. 179).[9)]

9) Ein Arbeiter in der Textilindustrie verdiente 6-8 Realen am Tag. Ein höherer Beamter erhielt ein Monatsgehalt von 1000 Realen; siehe: Tuñon de Lara, La Español del Siglo XIX, Bd. 1, S. 205.

Ein anderer wunder Punkt war die Zahl der Leser, die man in Betracht ziehen konnte. Sie war viel geringer als in Frankreich oder in England. Der Periódico Universal de Ciencias, Literatura y Artes (herausgegeben von Ignacio Santpons y Barba) zum Beispiel, konnte in Barcelona im Jahre 1821 nur 20 (!) Bezieher finden.[10] Spanien hatte zu dieser Zeit fast kein Bürgertum, aus dem sich in England, Frankreich und den deutschen Staaten die Leser rekrutierten. Noch in den dreissiger Jahren beklagte sich Larra in Madrid bitterlich, dass es keine Mittelklasse gäbe:

> ... apenas tenemos una clase media, numerosa y resignada con su verdadera posición; si hay en España clase media, industrial, fabril y comercial, no se busque en Madrid, sino en Barcelona, Cádiz, etc.; aquí no hay más que clase alta y clase baja.
>
> (... wir haben kaum eine Mittelklasse, zahlreich und ihrer wahren Stellung bewusst. Wenn in Spanien eine Mittelklasse der Gewerbetreibenden, der Fabrikanten und des Handels existiert, dann darf man sie nicht in Madrid suchen, sondern in Barcelona, Cádiz, etc.; hier gibt es nur eine Oberschicht und eine niedere Klasse.) [11]

Aber nicht nur die Mittelklasse fehlte, es fehlten auch die Romantiker selber, sie waren in Spanien noch nicht vorhanden. Was es aber gab, war eine lebhafte Diskussion über romantische Ideen. Man setzte sich mit dem Phänomen "romanticismo", von dem man in Zeitschriften und Übersetzungen aus dem Ausland las, auseinander, und das früher in Barcelona als in Madrid. Man war vor allem dort näher an Frankreich und

10) Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, Bd. 1, S. 206. Fernerhin zitiert als: Par, Shakespeare.

11) Mariano José de Larra, Obras, BAE 127, S. 411b. Fernerhin zitiert als: Larra, BAE 127.

Nachrichten und Lesestoff aus Paris erreichten Barcelona früher als Madrid. Chateaubriands Le Génie du christianisme, Átala und René und die Méditations von Lamartin wurden in ihren spanischen Übersetzungen eifrig gelesen und das Neueste aus der englischen Literatur wurde durch die Zeitschrift Edinburgh Review vermittelt.[12)]

Der Boden in Barcelona war aber auch von heimischen Schriftstellern vorbereitet worden, daher die Aufnahmebereitschaft für die romantischen Ideen. Capmany, der Abgeordnete Barcelonas bei den Cortes in Cádiz, hatte 1808 ein Pamphlet Centinela contra franceses geschrieben, in dem er forderte, das Erbe der religiösen und geistigen Einheit des Goldenen Zeitalters zu wahren. Er war auch derjenige, der das Gefühl als das Entscheidende in der Literatur betrachtete, denn er schrieb: "... los rasgos en que brilla verdadera elocuencia son hijos del sentimiento ...,"[13)] Ausserdem war seit 1814 Próspero de Bofarull Archivar der Krone von Aragon.[14)] Ehe er nach Barcelona kam, lebte er in Cádiz, wo er Gelegenheit hatte, mit Böhl von Faber bekannt zu werden. Er scheint

12) Hubert Becher, Die Kunstanschauung der spanischen Romantik und Deutschland, S. 22. Fwrnerhin zitiert als: Becher.

13) Antonio de Capmany de Montpalau 1742-1813, Centinela contra franceses, übersetzt ins Katalanische von J.-Ll. Marfany, teilweise wiederabgedruckt in Ideari d'Antoni de Capmany, Barcelona 1965, S. 36-37; Filosofía de la elocuencia, S. 5.

14) Jaime Vicens Vives, Cataluña en el siglo XIX., S. 283.

in Barcelona keine Zeit verloren.zu haben, seine Freunde mit den Arbeiten von Böhl von Faber, vor allem mit den Vindicaciones, bekannt zu machen.[15] Diese jungen Leute schlossen sich 1815 zu einem philosophischen Verein zusammen. Die Namen der Mitglieder dieser "Sociedad filosófica" sind bekannt: Joaquin Lloré Vidal, Rámon Muns, Ignacio Santpons, Carlos Bonaventura Aribau, Miguel Martí. Man begegnet ihnen wiederholt in den nächsten Jahren. Ramón López Soler, geboren 1800, war der jüngste, die anderen waren aber auch nicht viel älter.[16]

Solche Jugendbünde waren nichts Aussergewöhnliches. Sie wurden überall in Europa gegründet. Diese Jugend war entweder melancholisch, und litt an Weltschmerz, oder sie war von Gefühlen der Begeisterung und der Rebellion beherrscht. In Italien gab es damals Mazzinis "Giovine Italia", in England machte Disraelis "Young England" von sich reden. Auf der anderen Seite der Pyrenäen schlossen sich Studenten und andere junge Leute zu solchen Vereinen zusammen. Es gab auch ein "Junges Spanien". Gonzáles Bravo hatte 1820 in Reus "Joven España" gegründet, nur wurde diese Gruppe nicht so berühmt wie manche andere.[17] In Barcelona erwuchs aus dem Schoss der

15). Par, Shakespeare, Bd. 1, S. 204; der vollständige Titel: Vindicaciones de Calderón y de teatro antiguo español contra afrancesados en literatura. Cádiz, 1820.

16) Vicens Vives, op. cit., S. 284

17) Vicente Llorens, "El escritor en la época romántica", Cuadernos Hispano Americanos, 329-330 (1977) 516.

"Sociedad Filosófica" 1821 der Periódico Universal de ciencias, literatura y arte, wie schon erwähnt, mit wenig Erfolg. Ein Diario Constitucional folgte in 1823, verschwand aber auch bald wieder.

Für das Eindringen der Romantik in Katalonien waren aber nicht nur Leser französischer Bücher verantwortlich, auch die Politik spielte eine wesentliche Rolle. Die Schwierigkeiten, die die Spanier Napoleon bereiteten, hatten Erhebungen in Italien zur Folge. Als diese dann erfolgreich unterdrückt wurden, wurde Barcelona gewissermassen zur Auffangstelle für Flüchtlinge aus Italien. Anfang der zwanziger Jahre waren es Liberale, die sich vor dem Zugriff der Heiligen Allianz nach Barcelona retteten. Diese Italiener beteiligten sich an den Kämpfen gegen D'Angoulême. Unter ihnen waren Monteggia, der Sänger dieser Emigration, und Galli, der ihre Geschichte schrieb.[18] Beide waren an der Gründung des Europeo mitbeteiligt. Galli beschreibt diese Gründung in seinen Memoiren.[19] Er bezeichnet sich dort als die treibende Kraft, die die ganze Angelegenheit in Gang brachte. Das scheint etwas übertrieben, fst steht aber, dass Il Conciliatore, zu dessen Kreis sowohl Monteggia als auch Galli gehörten, das Muster war, nach dem sich El Europeo in vielen, wenn auch nicht in allen Punkten

18) Vicente Llorens, El Romanticismo español, S. 182. Fernerhin zitiert als Llorens, Romanticismo.

19) Florencio Galli, Mémoires sur la derniere guèrre de Catalogne, Paris, 1828, S. 326.

richtet.[20] Guarner hält es zwar für möglich, dass auch die Europa (1803-1805), die Friedrich Schlegel von Paris aus herausgab, als Vorbild, zumindest als Modell für den Namen gedient habe.[21] Das ist aber zweifelhaft, denn keiner von diesen jungen Leuten verstand Deutsch, und die Europa wurde höchstwahrscheinlich weder damals noch früher in Barcelona gelesen. (Es gibt kein einziges Exemplar dieser Zeitschrift in den Bibliotheken von Barcelona.)

El Europeo, "la célebre revista barcelonesa" ist sehr oft beschrieben worden, und sie ist heute viel berühmter als sie es zu ihrer Zeit war, denn ausserhalb Barcelonas gibt es El Europeo in keiner einzigen der grossen Bibliotheken. Gómez Aparicio erwähnt sie in seiner monumentalen Geschichte der spanischen Zeitschriften nicht einmal, und die Biblioteca Nacionale in Madrid besitzt in ihrer riesigen Zeitschriftensammlung keine einzige Nummer.

Die Zeitschrift wurde, als sie herauskam, in der Tageszeitung Brusis, dem Diario de Barcelona, angekündigt. Das Programm, das dort veröffentlicht wurde, wurde als "Prospecto" der ersten Nummer der Zeitschrift vorangestellt. Dort heisst es unter anderem:

> ... la esfera de este periódico. Todas las ciencias metafísicas, morales, naturales, todas las artes útiles y agradables, tidas las ramos de literatura, en fin todas conocimientos sobre lo bueno, lo verdadero y lo bello cuando contribuya a mejorar el corazón, a rectificar el juicio, y

20) Il Conciliatore, Milano 1818-1819, Reprint 1953.

21) Luis Guarner, El Europeo, S. XII.

a cultivar el gusto será nuestro objeto ...

(... der Wirkungskreis dieser Zeitschrift. Die gesamten Geisteswissenschaften, Sittenlehre, Naturwissenschaften, die nützlichen und die schönen Künste, alle Zweige der Literatur, kurz alle Kenntnis vom Guten, Wahren und Schönen, welche zur Läuterung der Herzen beitragen, die Urteilskraft verbessern und den guten Geschmack kultivieren, alles das sei unser Gegenstand ...) 22)

Es gelang den Herausgebern wirklich, ihr Blatt auf einer grossen Höhe zu halten und ihr hochgespanntes Programm weitgehend zu verwirklichen, bis die zeitüblichen Gründe: Politik und die geringe Zahl von Abnehmern, die jungen Herausgeber zwangen, die Zeitschrift einzustellen. El Europeo wurde zwar in Barcelona bestimmt viel gelesen, aber schon damals borgte man sich interessante Hefte aus, wenn man sie nicht im Lesesaal des Ateneo las, und nur wenige bezahlten auch, was sie gelesen und diskutiert hatten.

Um 1820 begegnet man in Spanien--und nicht nur in Spanien--immer wieder der Versichrung, dass man sich keiner der im Augenblick modischen literarischen Gruppen anschliessen wolle, da man die feindliche Haltung der einzelnen Gruppen gegeneinander ablehne, dass man vielmehr zwischen ihnen vermitteln wolle. In Spanien machte 1823 Ramón López Soler im Europeo den Anfang, wo er seine eindeutig romantische "Analysis de la cuestión agitada entre románticos y classicistas" (Europeo I, S. 207-214) mit der Behauptung begann,

22) El Europeo, Barcelona 1823-1824, Prospecto, o. S.; das obige Zitat befindet sich auf der zweiten Seite der ersten Nummer.

dass er nicht aus Parteigeist schreibe, sondern, sofern das möglich sei, die Gegner zu versöhnen: "no ya por espíritu de partido, sino con el objeto de conciliar, si es posible, a los cintricantes." López schrieb dies mit gutem Grund, waren doch die Mitarbeiter von El Europeo selbst durchaus nicht alle Romantiker, wenn auch Peers später El Europeo als den Beginn der spanischen Romantik feiert (Peers, Historia, Bd. 2, S. 62). Das tut auch Montolíu in seinem Buch über Aribau.[23] Aber gerade Aribau hält an den Anschauungen des Neoklassizismus fest. So besteht er auf der Forderung des "buen gusto" (El Europeo I, S. 63), eines klassizistischen Begriffes, und glaubt, dass Geschmack und Verstand die Entstehung einer Dichtung überwachen sollen, obwohl er die romantische Dichtung ihrer Wirkung wegen anerkennt (El Europeo II, S. 57-67).

Die Romantik, die 1823 von El Europeo auf den Schild gehoben wurde, ist jene, die sich in Frankreich auf die royalistischen Kreise der Muse Française und der Société des Bonnes Lettres beschränkt, also französische Frühromantik--Juretschke benützt den Ausdruck "historische Romantik"--, dazu kommen die Einflüsse aus Italien und die Anregungen, die auf August Wilhelm Schlegel zurückweisen, die sich unter anderem in der Anerkennung Calderóns zeigen.

Die Eigenart der spanischen Zeitschrift und ihre Bedeutung kann vielleicht am besten durch einen Vergleich mit dem

23) Manuel Montolíu, Aribau y la Catalunya del seu temps, S. 54.

italienischen Conciliatore dargestellt werden.

Il Conciliatore war ebenfalls von einer Gruppe junger Leute gegründet worden, die aber nicht ganz so jung und unerfahren wie die Katalanen waren. Einige von ihnen hatten schon vor dem Erscheinen des Conciliatore in literarischen Kreisen von sich reden gemacht, so di Breme, Berchet und Silvio Pellico. Wichtig ist für alle von ihnen die Auseinandersetzung mit Österreich. Literaturkritik ist in ihren Augen nicht eine Angelegenheit der Ästhetik, sondern ein patriotisches Propagandamittel. Wie Frau von Staël und wie Sismondi vertreten sie die Auffassung, dass freiheitliche staatliche Einrichtungen auf den Charakter des Menschen und auf seinen kulturellen Willen wohltuende erzieherische Wirkung hätten; Kultur und Freiheit seien eng verknüpft. Für diese Freiheit zu kämpfen sei eine Aufgabe, die der modernen Literatur zukomme, die zu erfüllen, die romantische Dichtung besonders geeignet sei. Di Breme hat das in seinem anonymen Nachwort zum Conciliatore klar ausgedrückt: Die Romantik ist der Liberalismus in der Literatur.[24] Diese Gleichung findet man nirgends in El Europeo. Seine Autoren hatten auf ihre Zurückhaltung in politischen Dingen schon im "Prospecto" hingewiesen, wo sie schrieben: "... evitaremos al tratar política en cuanto esté concretada a las actuales relaciones

24) La censure autrichienne pour l'Italie; factum sur le Conciliatore de Milan, o.O., o.D.

entre las potencias, ministerio que ya desempeñan otros escritores." ("Wir werden es vermeiden, über Politik zu reden, seien es auch die Beziehungen zwischen den einzelnen Mächten, eine Aufgabe, die wir andern Schriftstellern überlassen."). Es ist ihnen aber Herzensangelegenheit, die neuen modernen, i.e. romantischen Theorien ihren Lesern nahezubringen. Der erste grössere theoretische Artikel stammt aus der Feder Monteggias, der ausdrücklich bemerkt, dass er sich für seinen Aufsatz bei den Werken /A.W./ Schlegels, Sismondis und Manzonis Rat geholt habe: " ... y de lo que han delado escrito sobre este particular los redactores del Conciliatore de Milán de Lombardía." (" ... und bei dem, was besonders darüber von den Herausgebern des Conciliatore aus Mailand in der Lombardei geschrieben wurde.") (El Europeo I, S. 49). Er greift die klassizistischen Regeln des Theaters an, wenn er schreibt: "Los clasicistas son muy rigurosos observadores de las tres unidades, de acción, de lugar y de tiempo, mientras los románticos no reconocen más que una unidad, que es la de interés, ... ("Die Klassizisten sind äusserst streng in der Beachtung der drei Einheiten von Handlung, Ort und Zeit, während die Romantiker nur eine Einheit anerkennen, nämlich die des Interesses ...". El Europeo I, S. 54.). Die alten drei Einheiten, findet Monteggia, seien nicht notwendig, um Illusionen aufrecht zu erhalten, sie seien aber der Grund für viele Unwahrscheinlichkeiten auf dem Theater.

Was bisher gesagt wurde, passt zu den Theorien Viscontis.[25] Wenn Monteggia aber vom romantischen Stil schreibt, weicht er von Visconti ab. So sagt Monteggia: "El carácter principal del estilo de los románticos ... consiste en un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más interesa al ánimo que la fantasía." ("Hauptkennzeichen des Stiles der Romantiker ... sind Einfachheit, Schwermut und Empfindsamkeit, welche ihre Wirkung auf das Gemüt und auch auf die Phantasie niemals verfehlen." El Europeo I, S. 50). Visconti dagegen erklärt: "Il romanticismo non consiste nel lugubre el nel malinconico." ("Die Romantik besteht weder aus dem Traurigen noch aus dem Schwermütigen." Il Conciliatore I, S. 422). "Shakespear" (sic!), so schreibt er weiter, "espose sulle scene la morte de Desdemona, ma verseghiò anche i felici amori di Miranda ...". ("... bringt den Tod Desdemonas auf die Bühne, aber er wird auch die glückliche Liebe Mirandas in Verse bringen.").

Monteggia verlässt ganz die Spuren des Conciliatore, wenn es um die Einschätzung von Chateaubriand geht. Chateaubriand, das Musterbeispiel romantischer Dichtung für die Spanier, bringt es im Conciliatore nur bis zu zwei Fussnoten (Conciliatore II, S. 715; S. 769). Die Katalanen aber lieben Chateaubriand. Diese Liebe ist auf den ersten Blick überraschend, wenn man bedenkt, dass Barcelona von französi-

25) Ermes Visconti, "Idee elementare sulla Poesia Romantica", Il Conciliatore I, S. 359 ff, 376 ff, 391, 406, 421, 436.

schen Interventionstruppen besetzt war--sie marschierten in Barcelona am selben Tag ein, an dem die erste Nummer des Europeo erschien--,[26] und dass Chateaubriand Aussenminister in Paris war und die treibende Kraft hinter den Kulissen des Interventionsfeldzuges. Doch man sah in Chateaubriand nicht einen Feind, sondern den Freund der katholischen Kirche, man verehrte den Menschen, der die Kirchen Frankreichs wieder geöffnet hatte; man bewunderte den Mann, der Napolen widerstanden hatte und der "Thron und Altar" wieder in die angestammten Rechte einsetzte und verteidigte. Chateaubriands konservative politische Haltung war 1823 den Katalanen näher als das Diktum des Conciliatore, dass die Romantik der Liberalismus in der Literatur sei.

Aber genauso wie die Autoren von Il Conciliatore sind auch die von El Europeo, allen voran López Soler, an Einblicken in Stimmungen, in seelische Vorgänge, kurz, an der Psychologie interessiert. Im grossen und ganzen aber wird die Romantik von López Soler "äusserlicher aufgefasst".[27] Er hat eine besondere Vorliebe für dunkle Wälder, gotische Schlösser und einsame Klöster; daher sieht er auch das Zeitalter der Troubadours als das wahrhaft poetische Zeit-

26) Robert Marrast, José de Espronceda et son temps:..., S. 73. Fernerhin zitiert als: Marrast, Espronceda.

27) Wolfram Krömer, "Europeo und Conciliatore: Abhängigkeit und Bedeutung der ersten romantischen Zeitschrift in Spanien." Romanische Forschungen 75 (1963) 377-392, S. 383.

alter an (El Europeo I, S. 20: "Paralelo entre el caracter militar ..."). Ermes Visconti betont im Gegensatz zu ihm, dass die Romantik nicht blindlings die Feudalzeit preise. Er gibt nur zu, dass Mittelalter und Neuzeit die Phantasie mehr anregen als die Antike, doch ungeachtet dessen schreibt er: "Non tutto ciò che è romantico può essere conveniente ricantato al presente; il poeta stia a livello de' suoi coetanei. Washington e i membri delle Cortes sono gli eroi che fanno al caso nostro non più Sacripante o Amadigi: la religione può prestarci occasioni disfaggiare nel maraviglioso; maessa sola, non il mago Atlante o l'incantatore Merlino." ("Gegenwärtig ist es nicht passend, alles was romantisch ist, zu besingen; der Dichter bleibe auf dem Niveau seiner Altersgenossen. Washington und die Mitglieder /seiner/ Scharen sind die Helden, welche etwas für unsere Sache tun, nicht mehr Sacripante oder Amadis: die Religion kann bei geeigneten Gelegenheiten im Wunderbaren glänzen; aber nur sie allein; nicht der Magier Atlante oder der Zauberer Merlin." Il Conciliatore I, S. 402). Im Theater fordert Visconti historische Wahrheit; denn die Poesie soll ernsthafte Gedanken vermitteln. Krömer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Viscontis Artikel den besonderen Beifall Manzonis fanden (Krömer, S. 383). Visconti unterliegt auch nicht dem Zauber einer volkstümlichen phantastischen oder gefühlvollen Romantik, denn er urteilt: "I lirici scelgano sovente del temi simili all' ode di Parini pel

vestito alla Guillotine (hervorgehoben im Text) o all' ode di Quintana per la battaglia de Trafalgar." ("Die Lyriker hätten oftmals ähnliche Themen wählen sollen wie Parini, der über die Guillotine schreibt oder wie Quintana in seiner Ode über die Schlacht bei Trafalgar." (Il Conciliatore I, S. 424).[28])

Während der Conciliatore keine besondere Vorliebe für das Mittelalter zeigt, finden wir eine solche bei López Soler für die oft groteske, schillernde Welt in den Romanen Walter Scotts. (Besonders im Ivanhoe, denn in Barcelona ist ja das Mittelalter gut erhalten, und wartet geradezu vor der Tür.) Aribau bemerkt einmal, dass man das Mittelalter nirgend besser studieren könne als im alten Barcelona.

Das Theater und die Regeln, die sich der Bühnendichter zu eigen machen sollte, die in Mailand so viel diskutiert wurden, sind für López Soler nicht ganz so wichtig. Man vermisst bei ihm noch die freie romantische Auffassung der Mailänder, die Manzoni in die Praxis umsetzte. Bei López Soler gibt es auch keine Spitzen gegen Alfieri; er schätzt neuklassische spanische Werke und das sentimentale Drama, dessen Interesse und Wert er im Falle Notas anerkennt (El Europeo I, S. 130-136), obwohl er diese Werke als einen Beweis für den Verfall der guten Komödie bezeichnet. Das Theater wird von López Soler als "moralische Anstalt" gesehen, denn wenn er

28) Quintanas Gedicht wurde in Nr. 114 des Conciliatore besprochen.

von der Wiederbelebung des alten englischen und spanischen Dramas spricht, verlangt er nicht nur, dass die Dichtung den Zuschauer nützen, sondern auch, dass sie natürlich sein soll; ausserdem fordert er Mimesis auf der Bühne, wenn er sagt, dass Laster und Fehler der Kultur gezeigt werden sollen, wie sie wirklich sind und nicht, wie sie in der erdichteten Welt des Dramatikers erscheinen (El Europeo I, S. 136).

López Soler ist wie die Lombarden davon überzeugt, dass die Poesie in der Begeisterung und im Gefühl begründet sei, doch dürften sich in diesem Punkt auch die Lehren Capmanys auswirken. Für López Soler besteht eine enge Verbindung zwischen den Eigenschaften des Herzens und den dichterischen Talenten, zwischen rationaler Überlegung und dem "entusiasmo", aus dem die Dichtung kommt. Man könnte fast meinen, dass er Wordsworth' Definition von Dichtung gelesen hat: "Poetry is the spontaneous overflow ... etc." (Preface zu den Lyrical Ballads). Poesie blüht laut López Soler bei den jungen Völkern und in frischen Kulturen (El Europeo I, S. 16). López Soler glaubt, ähnlich wie die Mailänder an die erneuernde Kraft der Dichtung im Geistigen Leben eines Volkes.

Monteggia und López Soler könnte man als die Herolde der Romantik bezeichnen, was man dagegen von Aribau nicht behaupten kann. Seine Einstellung zeigt sich am deutlichsten in den "Observaciones ..." zu dem Artikel Monteggias über

Grossi (El Europeo, II, S. 57-67). Dort erkennt er ausdrücklich romantische Dichtung an, sofern sie "gute Werke" hervorbringt. Aribaus Haltung ist für Krömer die Haltung des "versöhnlichen Klassikers, der es zulässt, dass sich sas Gebiet der Poesie erweitert, ohne aber die klassische Art abzulehnen" (Krömer, S. 386). Die Stellen im Werk Grossis, die Aribau als Beispiele im Europeo bringt, zeigen, dass auch er eine gewisse Vorliebe für das Grausige und Unheimliche hat. Ebenfalls auf dieser Linie liegt das italienische Fragment Continis über die Selbstmörder, das Aribau im Original abdruckt, und dem er dann eine Übersetzung ins Kastellanische folgen lässt (El Europeo I, S. 326-327).

Aribau war es auch, der Schiller im Europeo vorstellte. Er berichtet über de Barantes' französische Übersetzung der Schillerschen Dramen (El Europeo I, S. 350), und beschäftigt sich eingehend mit den ästhetischen Theorien Schillers in dem Artikel "Schiller sobre la causa del placer que existan en nosotros las emociones trágicas." (El Europeo II, S. 35-41; S. 57-67). In diesem Artikel zeigt sich der Abstand, den Aribau gegenüber den romantischen Ideen einhält. Er gibt den Inhalt von Schillers Schrift "Über den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen" ausführlich wieder, ohne aber sich selbst diese Gedanken zu eigen zu machen oder sich gar mit ihnen zu identifizieren. Aribau hat weder in El Europeo noch in seinen späteren Unternehmungen seine aufgeklärte humanistische Erziehung verleugnet (Montolíu, S. 30). Er

ist aber auch für exotische Reize sehr empfänglich. So berichtet er über orientalische Poesie, denn er hat die Schriften von William Jones und von Wilkens gelesen. Über diese Lektüre schreibt er ausführlich im Europeo. (El Europeo I, S. 336-342: "Sobre la literatura oriental"). In einer späteren Nummer ist es dann Carlos Ernesto Cook, der "Sobre la composiciones dramáticas de los antiguos Indus" schreibt (El Europeo II, S. 246-258). Cook findet, dass besonders die Sakuntala des Kalidasa Beachtung verdient. Er erzählt den Inhalt des Stückes genau, und bringt dann grössere Fragmente des Dramas in einer spanischen Übersetzung (El Europeo II, S. 374-385). Diese Fragmente sind zweifellos die erste spanische Übersetzung der Sakuntala--die erste französische erschien erst 1830 in Paris, hrsg. von A.L. Chezy--und daher auch eine der frühesten in Westeuropa. Allerdings hatte auch Grisostomo (i.e. Giovanni Berchet) ausführlich im Conciliatore über die Sakuntala geschrieben und eine italienische Übersetzung folgen lassen. (Il Conciliatore II, Nr. 53 und Nr. 55: Berchet arbeitete mit der englischen Übersetzung aus dem Sanskrit von William Jones von 1789: Il Conciliatore II, S. 262).

In Aribaus Aufsatz über die orientalischen Literaturen ist viel von den indischen und persischen Religionen die Rede. Nun ist aber gerade die Zeit der Romantik eine Periode der religiösen Erneuerung; daher ist die Frage nach der religiösen Einstellung von El Europeo und Il Conciliatore

wohl berechtigt. Im Conciliatore findet man eine, man kann fast sagen, dogmenfreie Bereitschaft zum Glauben, denn auch einem Protestanten wird wahre Frömmigkeit bescheinigt. P.G. (i.e. Giuseppe Pecchio) bespricht in der Nr.20 (8. Nov. 1818) die Predigtsammlung eines protestantischen Pfarrers aus Genf: Discours familiers d'un pasteur de campagne; par I.J.S. Cellrier, ancien pasteur de Satigny, Geneve chez J.I. Paschoud, 1811. Er bezeichnet diese Predigten als "d'una natura semplice e pacata" ("von einfacher und ruhiger Natur," S. 322). Die schlichte Sprache dieser Predigten, die sich an das Evangelium halten, und dieses in die Denk- und Lebensweise eines Schweizer Bauern übersetzen, sind ganz im Sinne des Conciliatore.[29] Im Europeo dagegen findet man keinen ähnlichen Artikel. Man findet eigentlich überhaupt keine Artikel religiösen Inhalts, es sei denn, man bezeichnet den Artikel "Sobre los espectaculos en tiempo de penitencias" in der Rubrik "Moral" (unsigniert) als fromm, aber auch hier fehlt religiöses Feuer. Dieses wird durch Pedanterie ersetzt, mit der die moralische Wirkung von Theater, Oper und Tanz behandelt wird. (El Europeo I, S. 297-301).[30]

Da beide Zeitschriften das Wort "letterario" ("litera-

29) Diese Predigten lassen an Rousseaus Confession de foi d'un prêtre Savoyard denken. Es lässt sich jedocj nicht beweisen, dass der Pastor von Satigny sie kannte.

30) Die Spalte "Moral" wird im Index von Guarner nicht genannt, vielleicht, weil alle diese Artikel unsigniert sind. Sie sind jedoch in der Ausgabe des Ateneo enthalten.

risch") und "artes y leteratura" ("Künste und Literatur") in ihrem Untertitel haben, versteht es sich von selbst, dass der literarischen Diskussion in beiden Blättern ein weiter Raum gegeben wird. In El Europeo sind es die regelmässigen "Noticias literarias", die vor allem mit Berichten über Neuerscheinungen im Ausland, das heisst in Paris, aber auch in England, die Leser auf dem Laufenden halten wollen. Um nur einige Beispiele zu nennen: Der Quentin Durward von Walter Scott wird angezeigt (II, S. 198), und Scott wird als "el primero romántico de este siglo" ("der erste Romantiker dieses Jahrhunderts") bezeichnet; Washington Irving erscheint im selben Band (S. 294); selbstverständlich interessieren die Memoiren des Generals Hugo (Vater von Victor Hugo, II, S. 230); später werden die Briefe der Mme. Sévigné vorgestellt (II, S. 391), und im letzten Band wird eine Neuausgabe der Sämtlichen Werke von Descartes (III, S. 32) besprochen.

Im Conciliatore gibt es regelmässige, ausführliche Buchbesprechungen, doch gibt es in keiner der beiden Zeitschriften Literaturkritik im heutigen Sinn. In Mailand weiss man genau, was man nicht mehr will: pseudoklassische Dichtung. Besprechungen fremder Werke beschränken sich meist auf Inhaltsangaben. Werden Werturteile gefällt, so sind ethische und politische Gesichtspunkte massgebend. Ästhetische Überlegungen werden nicht angestellt. Dichterische Form scheint überhaupt keine Rolle zu spielen. Die Conciliatori wollten ja eine nationale Erneuerung in Italien,

die ihrer Meinung nach ohne Anschluss an die europäische Kultur nicht möglich sein konnte. Und dazu brauchte man nicht unbedingt die formale Struktur einer Dichtung, man brauchte ihren Inhalt. Die Absichten des Conciliatore in dieser Hinsicht macht di Breme in seiner schon erwähnten Schrift La Censura autrichienne pour l'Italie ... ausdrücklich bekannt: "Leur intention était de dédommager, autant que possible, leurs concitoyens de la stérilité dont le gouvernement autrichien a frappé en Italie toutes les entreprises littéraires, et des dangereux encouragements qu'il accorde exclusivement au pédantisme et aux études les plus inutiles. ... Le "conciliatore" a lutté quatorze mois contre tous les genres de vexations. Dans les jours plus heureux, les Italiens rendront justice au dévoument de ses auteurs et reconnaitront dans ce recueil les membres épars dela seule Doctrine sociale qu'il est aujourd'hui honorable de professer dans notre pays, et de la seule Doctrine littéraire en harmonie avec celle-là." (La Censure ... S. 1; S. 6).

Diese Zeilen sind wieder ein Zeugnis, dass die Mailänder Romantik und Liberalismus als zusammengehörig empfinden, was in Barcelona noch nicht der Fall sein konnte.

In El Europeo verhält es sich mit der Literaturkritik ähnlich: vor allem Inhaltsangaben. Aber hin und wieder gibt es ein enthusiastisches Werturteil, so über Friedrich Schiller, der als "el Shakespeare de Alemania" von Aribau gepriesen wird, und von dem er dann weiterschreibt:" ... igualó las

bellezas y evitó mucho defectos de su original, y en la corta carrera cuarenta y cincos años que concluó en 1805, adquirío una gloria inmarcesible, como poeta que mejor conoció los resortes del corazón humano." ("...der Shakespeare aus Deutschland; ... er glich seinem Urbild in den Schönheiten und vermied viele seiner Fehler, in der kurzen Zeitspanne von fünfundvierzig Jahren, welche 1805 endete, erwarb er sich unverwelklichen Ruhm als der Dichter, der am besten die Beweggründe des menschlichen Herzens erkannte." El Europeo I, S. 350).

Auch in Mailand schätzte man Schiller. Er ist der romantische Dichter schlechthin. Er wird als Beispiel dafür angesehen, wie der Mensch und sein Werk sich zu durchdringen vermögen, wie das Leben für das Werk und das Werk für das Leben dasteht: "... si modtrò tutta la sua vita ansioso unicamente delvero e del bello: ch'egli fu alieno da tutte imposture e la basse inviglie letterario; ch'ei lasciò non meno cara si suoi compatriotti la memoria delle sue curtù morali che della del saper suo-- ..." (Il Conciliatore III, S. 45; S.P. [Silvio Pellico] in einer Besprechung von Maria Stuart.) Schillers historische Tragödien Die Jungfrau von Orleans und Maria Stuart wurden als Vorbilder angesehen, für die Räuber aber kann Silvio Pellico kein Verständnis aufbringen, denn sie sind "concepito con tanta intemperanza" ("mit so grosser Unmässigkeit ersonnen." Il Conciliatore III, S. 41) und mit einer "gigantesca fantasia tuttora selvaggia" ("giganti-

schen ganz wilden Phantasie ausgeführt (S. 42). Es ist bezeichnend für Pellico und für Visconti, dass sie Schiller ablehnen, sobald er historische Treue der dramatischen Wirkung wegen aufgibt. So kritisiert zum Beispiel Visconti den schwarzen Ritter in der Jungfrau von Orleans und das unhistorische Ende der Heldin (II, S. 411-419). Wenig einverstanden ist Visconti mit der Braut von Messina, er nennt dieses Stück "una produzione non degna delle Schiller," ("ein Machwerk, Schillers unwürdig," III, S. 389). Um möglichen Missverständnissesn über die grundsätzliche Haltung des Conciliatore gegenüber Schiller vorzubeugen, schickt er seiner Kritik eine Einleitung voran, in der er schreibt, dass Schiller den italienischen Lesern bekannt sei, und dass auch dieses Drama, obwohl es getadelt wird, das Werk eines grossen Dichters der neuen deutschen Schule sei. In den Augen Viscontis ist schon die Fabel der Tragödie ein Missgriff. Die Mischung von christlicher Religion, griechischer Mythologie und maurischen Aberglauben nennt Visconti eine "stravaganza inesplicable di un sì gran valent' uomo." ("unerklärlich in einem so grossen, wertvollen Menschen." III, S. 389). Visconti hat noch viel über die griechische Tragödie zu sagen, die eine Idee der Schönheit vertrete, die dem heutigen Menschen fremd sei. Doch ist alles Weitere im Zusammenhang mit El Europeo nicht von Bedeutung. Dergleichen eingehende Betrachtungen und Beobachtungen über das moderne Drama finden wir im Europeo nicht. El Europeo lehnt aber auch die eigene spanische Dramentradition nicht

so schroff ab, wie Visconti zum Beispiel Alfieri. Es ist daher anzunehmen, dass Aribau und López Soler Kenntnis von den Aufsätzen Listas über das Drama des Siglo de Oro, die im Censor erschienen waren, (Madrid 1820-1822) gehabt haben.

Ganz allgemein lässt sich über Il Conciliatore sagen, dass er eine Sammlung staatsbürgerlicher Lehren darstellt, dass er nicht nur Schillers Dramen, sondern auch neuere Errungenschaften der Technik preist, die drei Einheiten des Aristoteles bekämpft, daneben aber auch die Gasbeleuchtung propagiert; Kunst und Alltag mischen sich, man kann sagen: es herrscht in den Seiten von Il Conciliatore ein reges Leben. In El Europeo werden ähnliche Themen behandelt, aber, wie schon festgestellt wurde, keine Politik, von Schiller interessierten die Theorien mehr als die Dramen, die damals in Spanien noch nicht aufgeführt wurden. Von Interesse für den Leser waren die Notizen über Scotts Romane. Il Conciliatore hatte keine Gedichte veröffentlicht, wir finden aber etliche in El Europeo. Diese Gedichte von Aribau und von López Soler, sowie Übersetzungen von italienschen Gedichten, sind jedoch noch der Anakreontik und der Aufklärung verpflichtet, sie könnten allenfalls als leicht romantisch getönt bezeichnet werden. Es gibt ausserdem Aufsätze über Pädagogik, in denen aufklärerisch der praktische Nutzen gesucht wird. L.M. (i.e. Monteggia) schreibt einen Artikel "Sobre el método general de enseñar la historia antigua ántes que la moderna" (El Europeo I, S. 241-247). Es gibt auch medizini-

sche Artikel und Neuigkeiten über die Elektrizität (Cook: "Nuevos descubrimientos sobre la electricidad," I, S. 41-44); also auch hier ein reges Leben.

Es sei noch einmal festgestellt, dass für die Conciliatore-Gruppe die Romantik der Liberalismus in der Literatur war. Die Mitarbeiter des Europeo aber waren stärker der Frühromantik verpflichtet. Kennzeichen der Romantik waren für sie die Schwermut und sentimentalisch gefühlsmässiges Versenken ins Mittelalter, was im Conciliatore ganz fehlt. Das Mittelalter wurde in Spanien als poetisches Alter im Gegensatz zur Neuzeit empfunden. In Barcelona wurde auch die Beschäftigung mit der Antike nicht als unzeitgemäss kritisiert. Die Italiener sahen eine Einheit von Dichtung und Persönlichkeit des Menschen. Diese besondere "Mailänder Ausprägung der Romantik" findet sich im Europeo nicht wieder. Er erschien zwar später als Il Conciliatore, ist aber weit mehr den Ideen A.W. Schegels und Chateaubriands zugeneigt als es die liberalen Romantiker in Mailand waren, die sich besonders an Frau von Staëls Schilderung der deutschen Dichtung in De l'Allemagne hielten. Der Hauptunterschied liegt wohl in der Betonung des Mittelalters und des Melancholischen im Europeo. Man könnte sagen, die Stammeltern des Conciliatore waren Frau von Staël und Sismondi, die des Europeo Chateaubriand, Walter Scott und A.W. Schlegel. Ausserdem hat man in Barcelona nie den Zusammenhang mit dem Mittelalter und dem Siglo de Oro verloren.

Wenn wir einmal vom Inhalt der beiden Zeitschriften absehen, und die Form und den Stil der Aufsätze betrachten, dann könnte man sich wundern, dass sich Visconti oder auch di Breme als Romantiker bezeichnen. Visconti versucht die romantischen Ideen zu popularisieren, doch was wir lesen, mutet wie eine scholastische Abhandlung an: Dichtung wird in Kategorien eingespannt und erscheint erstarrt in Paragraphen. López Soler dagegen benützt den Stil der politischen Reden in den Cortes in Cádiz, seine Sätze sind lang und prunkvoll, was auch in der Eigenart der spanischen Speache selbst liegen mag, aber schon in diesen Aufsätzen zeigt sich der künftige Romantiker, der romantische Schicksale und romantische Landschaften in seinen späteren Romanen beschreiben wird. Vielleicht war es für Visconti notwendig, so trocken und seriös, um nicht zu sagen langweilig zu schreiben, um von den Leuten, die er beeindrucken wollte, ernst genommen zu werden, denn der Conciliatore hatte im Gegensatz zum Europeo, dessen Programm zwar sehr umfangreich, aber nicht sehr genau war, ein scharf umrissenes Programm, das aus vier Punkten bestand: 1. Klärung und Gestaltung der romantischen Lehren, 2. Erweiterung der Literaturkritik, 3. Einführung neuer poetischer Stoffe an Stelle der klassischen Mythologie--Gott war noch nicht tot, aber die Götter wollte man gerne sterben lassen--, 4. Schaffung eines neuen italienischen Theaters. Das Programm in Barcelona, das im "Prospecto" dargelegt worden war, liess sehr verschiedene Auslegungen zu. Man sollte doch wohl vorsichtig sein, wenn

man von einer unbedingten Abhängigkeit von El Europeo und Il Conciliatore spricht. Wahrscheinlich hat Amade recht, wenn er die beiden Zeitschriften mit Brüdern vergleicht.[31] Krömer allerdings glaubt, dass Il Conciliatore bedeutender als El Europeo sei,[32] der in den Augen von Marrast nichts anderes als eine "ephemere" Angelegenheit war, die jedes Echo vermissen liess.[33]

31) Jean Amade, Origines et premières manifestations de la renaissance littéraire en Catalogna au XIXe siècle, S. 270.

32) Krömer, "Europeo und Conciliatore ..., S. 391.

33) Marrast, Espronceda, S. 77.

II. ROMANTISCHE VORBOTEN IN MADRID

Während des Trienniums (1820-1823) wurden in Madrid derart viele neue Zeitschriften veröffentlicht--Hartzenbusch zählt 112 auf--,[1] dass eine sehr originelle, aber zugleich bissige und freche Zeitschrift erscheinen konnte, die sich La Periodicomanía nannte, und die keinen anderen Zweck hatte, als sich über dieses "Publikationsfieber" lustig zu machen (G.A., S. 136). Doch manchmal wurden die Leser auch durch ernsthafte Feststellungen überrascht. Über El Censor, der am 5. August 1820 zu erscheinen begann, urteilte La Periodicomanía:

> El Censor, en cuanto a prosa y doctrina, nada hay que pedirle, por ser publicación, que debe estar colocada en todas las librerías, leída y meditada y, en bastantes puntos estudiada.
>
> (Man sollte verlangen, dass El Censor in allen Buchhandlungen aufliegen muss , und dass sein Text und seine Prinzipien in allen Punkten gelesen und gründlich studiert werden sollen. Zitiert in G.A., S. 44).

Diese Zeitschrift, die so wohlwollend beurteilt wurde, wurde von León Amarita, einem Drucker, herausgegeben. Fast alle Artikel stammen von Sebastián Miñano, von Alberto Lista und von Mamerto Gómez Hermosilla.[2] Alle drei Männer

1) Eugenio Hartzenbusch y Hiriart, Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1561 al 1870, S. 309. Fernerhin zitiert als: Hartzenbusch, Catálogo.

2) El Censor, periódico político y literario, Madrid 1820-1822.

vertraten gemässigte politische Ideen und waren als "afrancesados" bekannt. Ihre Zeitschrift wird von den heutigen wie von den zeitgenössischen Kritikern als "sehr gut" eingestuft. Ich möchte darüber hinaus El Censor als einen ersten Wegweiser auf dem Weg zur Romantik in Madrid bezeichnen. So wird zum Beispiel Guillermo Tell (übersetzt aus dem Französischen), besprochen (El Censor VIII, S. 144).

Die Zeitgenossen haben El Censor allerdings nicht in diesem Licht gesehen, denn für sie galt er als konservativ. Neben der Politik gab das Blatt der Literatur- und Theaterkritik besonders viel Raum. In den letzten Nummern wird diese sogar zur Hauptsache. Diese literarischen Aufsätze stammen fast durchwegs aus der Feder von Alberto Lista. "Buen gusto" ("der gute Geschmack") und die Moral sind die Richtschnur für seine Literaturkritik. Am wichtigsten für die künftige Entwicklung wurde sein Aufsatz "Reflexiones sobre la dramatica española de los siglos XVI y XVII," in dem er ausdrücklich auf die Bedeutung der Dramatiker des Siglo de Oro hinwies (El Censor VII, Nr. 38, 24. April 1821, S. 131-132). Im selben Aufsatz verteidigt Lista A.W. Schlegel, der festgestellt hatte, dass der gute Geschmack in jedem Lande verschieden sei. Lista schrieb:

> Existe en el día una secta de literatos alemanos, cuyos principios en poesía son opuesta a los que hasta ahora ha consegrado el buen gusto en las naciones más civilizadas. Dicen que cada pueblo tiene su poetica (hervorgehoben im Text) particular, acomodada a sus costumbres e ideas: que los modelos de Grecia y Roma no deben ser reglas para Londres, Madrid y Berlín ... . Aceptemos los elogios merecidos

de nuestro autores cómicos antiguos. Aplaudamos con los literatos alemanos la riquesa de la invención las gracias del diálogo, el interés de las situaciones; pero confesemos al mismo tiempo la debilidad de los recursos dramaticos de que valían, la mezcla indigesta de todos los géneros y la negligencia en la descripción de los caracteres.

(Heute existiert eine Gruppe deutscher Schriftsteller, deren Grundsätze in der Dichtung denen entgegengesetzt sind, die bis heute der gute Geschmack der gebildeten Völker geheiligt hat. Sie sagen, dass jedes Volk seine eigene Poetik habe, die seinen Sitten und Gedanken angepasst sei, dass die Vorbilder von Griechenland und Rom nicht die Regel für London, Madrid und Berlin sein können. ... Wir begrüssen das verdiente Lob unserer alten komischen Dichter. Wir applaudieren mit den deutschen Schriftstellern dem Reichtum der Erfindungen, dem Witz der Dialoge und den spannenden Wendungen der Handlung, doch wir gestehen gleichzeitig die Schwächen der dramatischen Mittel ein, als da sind die Mischung der Gattungen und die Nachlässigkeit in der Charakterzeichnung.)

Lista verteidigt in diesem Aufsatz--und in einer ganzen Reihe anderer--nicht nur die Ansichten A.W. Schlegels, er erreicht es vor allem, dass man sich den Dramatikern des Siglo de Oro wieder mehr zuwendet und sie gebührend einschätzt. Obwohl Lista der Aufklärung verhaftet blieb, verleugnete er doch nicht die spanische Tradition. Er konnte das Theater des Siglode Oro anerkennen, weil er, beeinflusst von Chateaubriand und A.W. Schegel, den Geist Europas als monarchisch und christlich bestimmt sah.[3)]

Listas Artikel sind aber nicht die einzigen, die auf die Romantik vorausweisen. El Censor veröffentlichte auch die "Cartas del Holgazán o Madrileño", die dem Abate Miñano zugeschrieben werden. Ob diese "Cartas" politische Artikel

3) Hans Juretschke, Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, S. 201-298. Fernerhin zitiert als: Juretschke, Lista.

oder bereits cuadros de costumbres sind, darüber scheiden sich die Geister. Diese Artikel sind jedenfalls politische Satiren von der Art, die Larra später kultivieren wird. Doch da sind unter der Überschrift "Modas" mehrere Artikel eingeschaltet, die ganz gewiss Stil und Stoff späterer Sittenstudien vorwegnehmen. (Zum Beispiel: El Censor V, Nr.31 S. 139-150). Der Verfasser kann kein andere als Miñano sein. Keiner der Aufsätze in El Censor ist signiert. Juretschke meint aber, es sei nicht schwer, die wahren Verfasser zu erkennen, denn von Anfang an wusste man, dass Lista für Literatur und Theaterkritik verantwortlich war. Hermosilla, ein Kollege Listas am Colegio San Mateo, war kenntlich durch seinen trockenen Ton und akademischen Stil, der sich schon in den Überschriften zeigt, zum Beispiel "Elogio de la intolerancia política" (El Censor Vii, S. 449) oder "Cuatro palabras a los serviles." Cea Bermudes schrieb nach Ansicht von Menéndez Pelayo über die "bellas artes", bleibt also für die oben genannten Artikel "Modas" nur Miñano als möglicher Verfasser (Juretschke, Lista, S. 409). Nur er, von allen bekannten Mitarbeitern von El Censor, ist imstande so geistreich und leicht über Pariser Mode zu reden und zu zeigen, dass wenn Paris nicht mehr zieht, Londons Dandies herhalten müssen.

Alle diese Stücke aus der Spalte "Modas" sind köstlich nur so dahingeplaudert. Sie wirken als "comic relief" zwischen allen den ernsthaften Themen, die El Censor abhandelt.

Manuel Blecua, ohne Miñanos Namen zu nennen, glaubt,

dass es sich bei den leichteren Artikeln in El Censor um Imitationen von Steeles Stücken im Spectator und von Stükken von Jouy handle.[4] Jedenfalls waren diese Aufsätze in El Censor die ersten dieser Art im 19. Jahrhundert in Spanien, die dann für die spanischen romantischen Zeitschriften in den dreissiger und vierziger Jahren so ausserordentlich wichtig wurden.

Die Wiederaufrichtung des Absolutismus im Jahre 1823 hatte eine kulturelle Verarmung Spaniens im Gefolge (Llorens, Romanticismo, S. 193). Gerade die intelligentesten Köpfe verliessen Spanien und gingen nach England oder Frankreich, und die jüngeren sassen noch auf der Schulbank. Vor allem die, die später berühmt wurden, waren zum Teil Schüler von Alberto Lista im Colegio San Mateo, und die Romantik wurde gewissermassen unter dem Tisch gehandelt. "Die neuen Gedanken," so schreibt Becher, "konnten durch keine Zensur unterdrückt, durch keine Absperrung an den Grenzen zurückgehalten werden." (Becher, S. 34). Und für die Jungen, die die Neoklassik und die ältere Literatur nur oberflächlich oder auch gar nicht gekannt hatten, genügten die geringen Andeutungen der neuen Gedanken, die mehr durch Mundpropaganda als durch literarische Zeitschriften verbreitet wurden. Darüber lesen wir in viel später geschriebenen Jugenderinnerungen, die von den erregten Auseinandersetzungen in den litera-

4) José Manuel Blecua, Escritores costumbristas, S. 9.

rischen Zirkeln, den Tertulias, zumal dem "Parnasillo" erzählen.[5]

Als die Emigranten 1834 wieder zurückkehrten, fanden sie junge Leute, die Walter Scott, Byron und Victor Hugo recht gut kannten. Im Falle Scott waren es sogar zwei streng konservative Kritiker, Nicasio Gallego und Eugenio Tapia, die seine Werke übersetzten, was wohl zum Teil auch daraus zu erklären ist, dass gesellschaftlich und auch politisch Walter Scott recht konservativ war. Über französische Bücher hatte auch El Censor geschrieben: Frau Risteau Cottins Mathilde (1805) wurde schon dort gelobt (El Censor XV, S. 22), weil der Roman Moralanwendungen gibt, die Liebe als gefährlich darstellt, und weder zu gute, noch zu schlechte Personen zeigt. In einer Zeit, in der es keine "Media" gab, wurden literarische Fragen mit viel mehr Feuer und Eifer erörtert als heute. Dazu kam, dass die Literatur und die Politik auf eine Weise verquickt und verflochten waren, die man sich heute im Westen kaum noch vorstellen kann.

Die Agorá für alle Literaturbeflissenen war in Madrid genauso wie in Wien das Kaffeehaus. Und buchstäblich aus dem Kaffeehaus kam ein noch sehr junger Mann, der 1828 Madrid mit einer neuen Zeitschrift überraschte. Er schrieb unter einem Decknamen, was damals üblich war, denn das schützte ein wenig, wenn auch nicht sehr viel, gegen die Polizei.

5) Ramón Mesoneros Romanos, Memorias de un setentón, BAE 203, S. 5-245.

Ich rede hier von El Duende satírico del día, dem Erstlingswerk von Mariano José de Larra.

Larra frequentierte "El Parnasillo", die berühmteste aller literarischen Tertulias, die je in einem Madrider Kaffeehaus tagte. (Mesoneros Romanos, BAE 203, S. 157ff; S. 173ff). Dort kam er mit den tonangebenden Männern in Politik und Literatur in Berührung, und dort entstand wohl auch der Plan, selbst eine Zeitschrift herauszugeben. Larra war nur neunzehn Jahre alt, als er seinen Duende satírico del día zu veröffentlichen begann. Die Form, die er wählte, war nicht neu. Es gab bewährte und erfolgreiche Muster, die zum Teil bis ins 17. Jahrhundert zurückreichten.[6] Jedes, der im ganzen nur fünf Hefte, die in unregelmässigen Abständen erschienen, enthielt einen grösseren Artikel und daneben kürzere Dialoge zwischen dem "Duende" und anderen fiktiven Personen, sowie einen gleicherweise fiktiven Briefwechsel. Über das Ganze setzte er ein Wort Boileaus als Motto: "Des sotises du temps je compose mon fiel." Er füllte die Hefte mit articulos de costumbres (d.h. Sittenschilderungen), mit Theaterkritik und Literatur, wobei er mitunter gefährlich in die Politik ausrutschte. Trotz seiner Jugend war "Larra schon Larra" (G.A., S. 218). Sein Stil zeigt die später so viel gerühmte Eleganz; seine witzigen Urteile, seine liebenswürdigen Beobachtungen, die Schelmerei und Spott jedoch nicht

6) José Escobar, Los Orígenes de la obra de Larra, S. 105; Courtney Tarr, "Larras Duende Satírico del Día", S. 32.

ausschliessen, entzücken den Leser. Der Duende, wenn auch noch keine echte romantische Zeitschrift, ist auf jeden Fall ein wichtiger Meilenstein am Rande der Strasse zur Romantik. Larra hat natürlich nicht alles, was er schrieb, selbst erfunden. Seine Quellen und Abhängigkeiten, wenn man so sagen will, sind zum Teil leicht zu identifizieren, zum Teil wurden sie in fleissiger Gelehrtenarbeit zu Tage gefördert. Sein wahrscheinlich wichtigstes Modell waren die Artikel des Franzosen Jouy, die seit 1812 in der Gazette de France erschienen, und schon 1815 in Buchform gesammelt wurden. Larra scheint vor allem die Idee für seinen Eingangsdialog "El Duende y el librero" unmittelbar von Jouys "Avant-Propos" zu L'Hermite de la Chaussée-D'Antin et le libraire bezogen zu haben.[7] Aber nur Lomba y Pedraya bezeichnet dies als Plagiat. Er schreibt nämlich: "Larra, principante, en el número primero de su Duende satírico del día (1828) le plagía con insigne frescura, no sin gracia."[8] ("Der Anfänger Larra schreibt in der ersten Nummer seines Duende satírico del día mit fabelhafter Frechheit ab, nicht ohne Reiz.") Andere stellen fest, dass Larra nicht absichtlich nachahmt, sondern dass er das literarische Material, das er vorfindet, neu bearbeitet und auf neue Art verwendet. Caravaca nennt das "una constante

7) de Jouy (Deckname für Victor Éti. L'Hermite de la Chaussée-D'Antin ... 5Bde., Bd. 1, S. V.

8) José Ramón Lomba y Pedraja, Cuartro estudios ..., S. 57-58.

relaboración" ("eine stetige Wiederbearbeitung"), sodass das Ergebnis sehr verschieden von seinen Modellen ist, und zu Larras Eigentum wird.[9] Heute würde man derartiges als "réécriture" bezeichnen. Tatsächlich setzt Larra die satirische Tradition des Zeitschriftenwesens im 18. Jahrhundert--schon damals gab es einen "Duende"--fort. (Tarr, "Duende ...," S. 45). Das Wort entspricht dem deutschen Kobold.

Den ersten dieser Geister hat Luis Vélez de Guevara mit seinem Diablo cojuelo 1641 in die Welt gesetzt.[10] Larra scheint diesen hinkenden Teufel auch in der französischen Fassung von Lesage gekannt zu haben, denn Don Ramón Arriala sagt: "es decir que de esta hecho Asmodeo se volverá a sepulgar en el fondo de su botella; el Duende feneció." ("Es wird gesagt, dass dieser Asmodeo sich umdrehen wird, um sich auf dem Boden seiner Flasche zu begraben; der Kobold ist gestorben." Larra, BAE 127, S. 48),[11] Asmodée ist der Dämon im Diable boiteaux von Lesage.

9) Francisco Caravaca, "Notas sobre les fuentes literarias de costumbrismo de Larra," RHM 29 (1963) 1-22.

10) El Diablo cojuelo ist das einzige Prosawerk des Dramatikers Vélez de Guevara. Die Novelle verarbeitet Motive aus der Folklore, so werden z.B. Geister beschworen, und das Teufelchen ist in einer Phiole eingesperrt. Man kann den Studenten Cleofás und den Cojuelo als Vorläufer von Faust und Mephistofeles betrachten, allerdings ohne Fausts Tragödie, denn wir haben es mit einer komischen Novelle zu tun, in der Gesellschaftskritik geübt wird. Siehe: E. Correa Calderón, La Novela Picaresca, S. 73.

11) Ramón Arriala: Anagramm für Mariano Larra; Larra zeichnet später seine Übersetzungen mit diesem Anagramm: Tarr, "Duende", S. 42.

Nun zu Larras Duende.[12] Im ersten Heft befindet sich der Duende im Kaffeehaus, er spielt die Rolle des neugierigen Beobachters. Er sieht und hört alles. Zunächst stellt er uns die Stammkunden des Kaffeehauses vor: "Dos o tres abogados quw no podrían hablar sin sus anteojos puestos, un médico que no podría curar sin su bastón en la mano, cuatro chimeneas ambulantes que no podrían vivir si hubieran nacido antes del descubrimento del tabaco ..." ("Zwei oder drei Advokaten, welche nicht ohne ihre Brillen auf der Nase reden könnten, ein Mediziner, welcher ohne sein Stöckchen in der Hand nicht kurieren könnte, vier wandelnde Kamine, welche nicht hätten leben können, wenn sie vor der Entdeckung des Tabaks geboren worden wären ...", Larra, BAE 127, S. 9). Und dann beschreibt er, was in Wien "Gigerl" geheissen hat, er nennt diese Spezies "lecheguinos" und urteilt über ihre geistigen Fähigkeiten: " ... un poco más de sal en la mollere." ("... ein bisschen wenig Salz im Kopf"). In der Hauptsache gibt "El Café" zwei typische Kaffehausgespräche wieder, ein politisches und ein literarisches. Thema Nummer eins ist die grosse Politik: Griechenland und die Türkei, die Heilige Allianz. Innenpolitik, das muss man verstehen, ist taboo. Wir begegnen Don Marcelo, einem typischen Kaffeehausliteraten. Der Duende macht ihn mitleidslos lächerlich, nicht nur ihn,

12) El Duende satírico del día, Madrid 1828; zitiert wird nach dem Text wiederabgedruckt in Larra, BAE 127, S. 7-70.

auch die moderne Literatur--die von 1828--wird gründlich hergenommen.

Trotz der Literatursatire ist "El Café" eine Sittenschilderung, die augenscheinlich von Jouys "Les Réstaurateurs" (Jouy III, S. 85-104) abstammt. Auch dort beschreibt der "Hermite" die Stammkunden und überhört ihre Unterhaltungen. Bei Jouy wird allerdings nicht über Literatur gesprochen, sondern über das Essen. Die Charaktere, die Jouy zeigt, auch die militärischen, sind anders als die Herren im spanischen Kaffeehaus.

Es ist angebracht, gleich hier über die Literaturkritik in El Duende zu sprechen. In "El Café" ist es die Tagesliteratur, vor allem die wertlosen Stücke, die im Theater aufgeführt werden, die den Zorn des Duende erregen. Er ist nicht gerade wählerisch in seinen Ausdrücken, er redet von "chocarrerías y machadas" ("Unanständigkeiten und Albernheiten"), und im selben Atem zitiert er Horaz, Virgil und Boileau (Larra, BAE 127, S. 11-12).

Im zweiten Heft ist das Hauptstück eine lange satirische Kritik des Melodramas Treinta años o la vida de un jugador (Larra, BAE 127, S. 16-22). Dieses Stück wird als schauderhaftes Beispiel für die Herrschaft französischer Stücke auf der Madrider Bühne hingestellt.[13] Larra macht das Stück lä-

13) Es handelt sich um Trent ans ou la Vie d'un jouer von Brahain-Ducange (behandelt in Ginesty, Le Melodrame). Das Stück war auch in London in der englischen Übersetzung ein grosser Erfolg.

cherlich, ohne auch nur den geringsten Versuch zu unternehmen, unparteiisch zu sein. Tarr weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Behandlung dieses Stückes durch Larra genau das Gegenteil von dem darstellt, was Larra in der Zukunft zum führenden Kritiker des Madrider Theaters machen wird (Tarr, "Duende", S. 38, Note 3). So übertrieben diese Kritik auch ist, sie zeigt, dass der jugendliche Larra noch ganz in den Ideen der Neoklassiker befangen ist, dass er ein glühender Patriot ist, dessen Götter Horaz und Leandro Moratín heissen. Für einen patriotischen Spanier war der Neoklassizismus durchaus kein ausschliesslich französisches Phänomen. Dafür wird die Romantik als extravagante französische Erfindung verspottet (BAE 127, S. 16-17). Larra zitiert ausführlich Boileau, der Lope de Vega angriff, als er das tat, was die Franzosen jetzt tun: Stücke zu schreiben, die sich nicht an die Regeln halten.[14] Und nur, weil sie gewissermassen den Pariser Stempel tragen, sind diese Stücke in Madrid erfolgreich, odwohl sie schlechter sind, als das schlechteste von Lope und Calderón.

Dieser Artikel ist noch ganz klassizistisch, auch kann man Larra zu dieser Zeit sicher nicht als "afrancesado" bezeichnen. Er befindet sich anschwinwnd in einem Stadium, in dem er alles ausprobieren möchte. "El Café" erscheint im romantischen Kostüm; "Treinta años ..." kritisiert gerade

14) Gemeint und zitiert ist Boileaus berühmter Absatz aus der Art poétique III, 39-46.

dieses romantische Kostün heftig. Im dritten Heft seines Duende ... zeigt sich Larra wieder von einer neuen Seite: Jetzt wird er zum Gelehrten, zum Historiker, und der Gegenstand, über den er referiert, ist der Stierkampf: "Corridas de Toros". Dem scholastischen Stil wird so weit Rechnung getragen, dass sogar Fussnoten und Bibliographie angeführt werden (BAE 127, S. 27-28).

Die Überschrift "Corridas de Toros" und das Gedicht von Racine-Fils "Epître a madam la duchess (sic!) de Noailles sur l'âme des bêtes und die Zeilen von Quevedo, die folgen, bereiten uns in keiner Weise auf Larras Text über den Stierkampf vor, besonders dann nicht, wenn man den Stierkampf nur aus den Beschreibungen Hemingways und J.A. Micheners kennt. Was Larra uns gibt, ist ein historischer Abriss über den Stierkampf von seinen frühesten Anfängen zur Zeit des Cid bis zu den gagenwärtigen (Larras Gegenwart) Veranstaltungen in Madrid (BAE 127, S. 25-31). Larra macht ironische Beobachtungen über die Liebe des Publikums zu solch einem schmutzigen, übelriechenden und ordinären Platz, wie es die Stierkampfarena ist. Gesellschaftskritik wird vorgesetzt, aber die Faszination des Stierkampfes wird mit keinem Wort beschrieben. Wenn Larra heute lebte, würde er wahrscheinlich zu den Spaniern gehören, die zum Fussball gehen, aber nicht zum Stierkampf. Am Ende des Artikels zitiert er Jovellanos' "Pan y Toros", und an den Schluss setzt er das Gedicht "El Torreador nuevo" von Pedro Calderón de la Barca.

Dieser Stierkampfartikel war der Fehdehandschuh, den die Zeitschrift Correo literario y mercantil aufhob. In der Ausgabe vom 16. Juli 1828 wurde eine Entgegnung an Larra veröffentlicht, die natürlich dem Stierkampf freundlich gesinnt war. Daraus entwickelte sich eine heftige Polemik, die die letzten zwei Hefte des Duende ausfüllt. Im vierten Heft erscheint eine ins Einzelne gehende Besprechung der ersten zwanzig Nummern des Correo. Diese Zeitschrift wird als Schlafmittel gepriesen, und das Talent, viel zu schreiben, ohne wirklich etwas zu sagen, wird ausdrücklich bemerkt. Larras Ton ist aufreizend gönnerhaft.

Der Angriff auf den Correo erscheint uns heute als unpassend und ungerechtfertigt, aber damals folgte Larra nur einer Tradition, die Zeitschriften und Flugblätter im 18. Jahrhundert begründet hatten (Escobar, Orígines, S. 201-202). Polemiken waren die Regel und nicht die Ausnahme, besonders in den wirren Zeiten von 1808-1814 und während des Trienniums.

Natürlich konnte der Correo die Angriffe Larras nicht auf sich beruhen lassen. Entgegnungen und neue Angriffe folgten unmittelbar darauf in den Nummern 34, 35, 36, 38, 40, 41. Die Angriffe auf den Duende sind im Correo mit J.P. oder J.L. Peñalver gezeichnet, aber auch Carnerero hat an der Polemik teilgenommen. In der Nummer 76 (5. Jan. 1829) verteidigt er Ducange. Der Ton dieser Entgegnungen steht dem Larras in nichts nach. So schreibt Juan de Peñalver

in der Nr. 34:

Este Papelejo está destinado a hacer grandes esfuerzos para probar que el Correo Literario y Mercantil es lo peor que se ha escrito de todo lo que se ha publicado desde la fundación de Madrid hasta el nacimiento del Duende; y para ello emplea con mucha arte aquella ironía y aquel gracejo, que son manera de las especias que suplen la falta de sustancia, ... (29.9. 1828).

(Dieses Käseblättchen strengt sich gewaltig an zu beweisen, dass der Correo ... schlechter ist als alles, was heute geschrieben wird, und was seit der Gründung Madrids bis zu der Geburt des Duende jemals veröffentlicht wurde. Dafür wird mit viel Kunst alles aufgewendet, was schon immer das Gehabe jener Sorte ist, die den Mangel an Gehalt mit Witz und Ironie wettmachen müssen.)

Später wird M. Victor Ducange gegen den Duende in Schutz genommen. Carnerero sägt von ihm in Nr. 76, am 5. Jan. 1829:

M. Víctor Ducange ni es ningún poetilla de ciento en boca sino verdadero y buen literato, que tiene en la punta de una todos los preceptos de Aristóteles, ... no ha menester que ningún aprendiz de literatura le dé lecciones de buen gusto y de regularidades dramáticas. Lo que hay es que M. Víctor Ducange, escribiendo para los teatros del Boulevard, en donde éste es el género permitido, lo hace con pleno conocimiento de que infringe las reglas, así como por motivos casi iguales lo hicieron Lope de Vega y nuestro más célebres dramáticos. Lo paga el vulgo.

(M. Victor Ducange ist kein Dichterling, von denen dreizehn auf ein Dutzend gehen, sondern ein wirklich guter Autor, welcher alle Vorschriften des Aristoteles zu seinen eigenen macht, ... er hat es nicht nötig, dass ein Lehrjunge in der Literatur ihm Lektionen über den guten Geschmack und über die dramatischen Regeln gibt. Es ist so, dass M. Victor Ducange für die Boulvardtheater schreibt, wo es generell erlaubt ist, Regeln zurechtzubiegen, wie es auch aus ähnlichen Motiven unser berühmtester Dramatiker Lope de Vega getan hat. Auch er umwarb den Pöbel.)

Was in dieser Polemik zum Vorschein kommt, sind Larras Ansichten, wie eine Literaturzeitung beschaffen sein sollte: Z. B. den Niedergang des Theaters brabdmarken, die Flut der Über-

setzungen und die fast durchwegs schlechten Leistungen der Schauspieler anprangern , und auf die Rückständigkeit der allgemeinen literarischen Bildung hinweisen; echte kulturelle Beiträge müssten jedoch hervorgehoben und bekannt gemacht werden.

Diese Forderungen Larras wurden weitgehend in Carnereros nächster Zeitschrift, den Cartas españolas, erfüllt, also ausgerechnet von dem Mann, den Larra jetzt so sehr verdammte.

Rückblickend ist zu sagen, dass der Duende satírico del día den späteren Larra, den Fígaro, schon deutlich erkennen lässt. Es zeigen sich sein Patriotismus, seine Civilcourage, sein Hass auf Dummheit und Rückständigkeit und seine Abneigung gegen Angeberei; ausserdem wird deutlich, dass Larras intellektueller Hintergrund und seine Erziehung und Bildung humanistisch und aufklärerisch sind, das heisst, sie sind vom 18. Jahrhundert geprägt.

Die Zeitschrift, die von Larra als "einschläfernd" bezeichnet worden ist, ist es jedoch wert, genauer betrachtet zu werden. Der Correo literario y mercantil, seit Januar 1829: Correo, periódico literario y mercantil (G.A., S. 176),[15] wird auch von der modernen Kritik nicht immer freundlich behandelt. Vicente Llorens schreibt: "No es muj subido, en conjunto, el valor literario del Correo." ("Im ganzen gese-

15) Der Correo ... Madrid 1828-1833, erschien dreimal in der Woche; 1832-1833 häufige Sonderausgaben. Alle Zitate nach dem Exemplar in der Biblioteca Nacionale in Madrid.

hen, ist der literarische Wert des Correo nicht sehr hoch." Llorens, Romanticismo, S. 212) und María Cruz Seoane meint, dass Larras Kritik zwar hart, aber nicht ungerecht sei.[16] Das Publikum in Madrid entschied sich aber für den Correo. Der Duende verkaufte sich schlecht--"no salió más"--und wurde noch 1828 eingestellt, während der Correo bis 1833, bis kurz nach dem Tode Ferdinands VII., mit Erfolg erschien. Gómez Aparicio beschreibt den Correo als "casi integramente redactado" ("beinahe vollständig redigiert" G.A., S. 176) von José María Carnerero und von Juan López Peñalver. 1831 trat Manuel Bretón de los Herreros in die Redaktion ein.

Der Chefredakteur Carnerero war eine interessante, Gómez Aparicio sagt "multiple", Persönlichkeit. Nach einer etwas buntscheckigen Karriere gelang es ihm mit Hilfe seines Talents für unverschämte Schmeichlei, eine Lizenz für die Herausgabe einer Zeitschrift zu erlangen. Keine Kleinigkeit unter Calomarde in 1828.[17] Die französischen Truppen hatten gerade das Land verlassen. Churchman nennt die Zeitschrift "a regular Tory sheet", aber "important for general romanticism".[18] Der "Tory-sheet"-Teil kann in unserem Zusammenhang

16) María Cruz Seoane, Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX, S. 199. Fernerhin zitiert als: Seoane, O. y P.

17) Carnerero betätigte sich zum erstenmal als Herausgeber in der Periodicomanía-Zeit. Er redigierte eine bescheidene Zeitschrift El Indicador de las novedades de los espectáculos y de las artes (1822-1823); siehe: Carlos Seco Serrano, BAE 199, S. XXVII.

18) Philip H. Churchman, "Notes on some Periodicals of the Romantic Generation", Revue Hispanic 23 (1910) 292-410.

übergangen werden. Politik jeder Art wurde nicht einmal erwähnt. Hofnachrichten standen an erster Stelle, und die Liebedienerei vor Ferdinand, die sich in Huldigungsgedichten an den König und seine Familie ausdrückte, erfüllte Carnereros Zweck: seine Zeitschrift wurde von der Zensur sehr wohlwollend behandelt. Das "mercantil" in der Überschrift diente mehr als Verzierung des Titelblattes, denn Nachrichten oder Abhandlungen über Handel und Gewerbe tauchten in dieser Zeitschrift nur sehr sporadisch auf. Was der Leser dreimal in der Woche in den Buchhandlungen kaufen konnte, war ein buntes Gemisch von Literaturnachrichten, vor allem aus Frankreich,[19] Opern- und Theaterkritik, historische Merkwürdigkeiten--, so wurde durch mehrere Nummern hindurch ein Manuskript des Siglo de Oro, auf dem sich Notizen über Madrid befanden, veröffentlicht--, der Stierkampf wurde gefeiert, es gab Silbenrätsel und Charaden, und Leserbriefe wurden ebenfalls abgedruckt. Das Anliegen der Zeitschrift war nicht so sehr zu bilden, sondern vielmehr zu unterhalten und über das zu informieren, was Oper, Theater, Konzert und leichtere Kunst in Madrid anboten.

Die Zeitschrift könnte mit einer Anschlagtafel, die dicht mit Zetteln beklebt ist, verglichen werden, und was dort steht, sind romantische Neuigkeiten aus aller Welt und

19) Aus Frankreich kam die Nachricht vom Tode Leandro Moratíns, der Correo brachte in seiner ersten Nummer einen lobenden Nachruf.

romantische Ansätze in Spanien selbst. Diese Ansätze sind bemerkenswert. Zunächst allerdings war der Correo der Romantik nicht freundlich gesinnt. Duráns Discurso ... zum Beispiel, wurde 1828 sehr abfällig kritisiert. Das änderte sich, als Bretón de los Herreros die Literatur- und Theaterkritik übernahm, obwohl er sich selber niemals ausdrücklich zur Romantik bekannte. In regelmässigen Abständen gab es eine Abteilung "Miscelláneas críticas: Costumbres de Madrid." In der Nummer 3 wurde ausgeführt, was die Leser hier zu erwarten hätten:

> En el artículo que lleva este nombre se insertán los de crítica general, y de costumbres y vicios que merezcan ser atacados con las armas del ridículo.
>
> (In dem Artikel, welchen wir unter diesem Namen bringen, werden wir eine allgemwine Kritik der Sitten und Laster üben, welche wir mit den Waffen der Lächerlichkeit kritisieren wollen.)

Diese Spalten der Zeitschrift waren mit "El Mirón" ("der Kiebitz, der Zaungast") oder mit "El Observador" ("der Beobachter") gezeichnet.[20] Hervorzuheben sind besonders die beiden Artikel "Sobre la voz 'lechuguino' y sus consequencias" (Nr. 24, 6. Sept. 1828) und "Una casa en el barrio de las Platerías" (Nr. 48, 21.10. 1828). Der erste

20) Als "Observador" wurde Remetería y Fica angesehen, Escobar versucht in seinem Essay "Sobre la formación del artículo de costumbres: Mariano de Remetería y Fica, redactor del 'Crreoliterario y mercantil'" nachzuweisen, dass Fica nicht der Observador sein kann, dass er nur der Verfasser einiger mit "R" gezeichneter Stücke sei, weil der Observador ein viel besserer Autor als Fica sei. Escobar nimmt an, dass entweder Carnerero selbst oder Peñalver als Observador in Frage kommen.

dieser Artikel enthält eine Beschreibung und eine Kritik der eleganten jungen Leute, die nur die Mode im Kopf haben, und zugleich ist er eine Verteidigung derjenigen, die soziale Gerechtigkeit anstreben. Das zweite Stück lässt die bunten Gestalten vorbeiziehen, welche die Nachbarschaft eines Hauses in Madrid bevölkern. Correa Calderón meint, dass dieses Stück Mesonero Romanos zu seinen "Escenas Matritenses" angeregt habe.[21] Die Stücke des "Observador" sind nie sehr lang. Wären sie Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts geschrieben worden, würden sie wahrscheinlich "Feuilleton" genannt werden. Sie zeigen aber alle Merkmale der romantischen Sittenschilderungen: keine Einzelpersonen, dafür Typen, keine umfassenden Schilderungen von Städten oder Landschaften, dafür Beschreibungen eines alten Winkels, eines Parks, die Einrichtung eines Zimmers und ähnliches. Es ist der Alltag, der beschrieben wird, aber nicht in seiner Langweile und Gewöhnlichkeit, sondern das, was besonders oder aufreizend ist, wie zum Beispiel das Gehaben und die Kleidung des "lechuguino", weltbekannt als "Dandy".[22]

Auffallend sind die vielen Gedichte, die diese Zeitschrift bringt. Die Verfasser tragen alle Namen spanischer Romantiker, die nachher berühmt wurden, wie: Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Roca de Togores. Bedeutung

21) Evaristo Correra Calderón, Costumbristas Españolas ... Bd. 1, S. XXI.

22) Im Censor hiessen die Dandies "petimetre" (V, S. 141).

erlangte die Theaterkritik dieser Zeitschrift, besonders seit Bretón de los Herreros den Posten des Kritikers übernommen hatte. Bretón und Carnerero waren beide Theatermänner, die das Theater nicht nur theoretisch, sondern auch von der praktischen Seite her gründlich kannten. Beide waren fleissige Übersetzer und Bearbeiter französischer Stücke, wobei Melodrama und Drama nicht immer streng unterschieden wurden, und beide schrieben eigene erfolgreiche Komödien für die Bühnen, die immer neue Stücke verlangten.

Bretón wird heute als der beste und fruchtbarste Komödiendichter seiner Zeit angesehen (Llorens, Romanticismo, S. 389). Er sah und erkannte sehr wohl "la prostración de teatro en la vísperas de la explosión romántica de 1834-1837."[23] ("den Niedergang des Theaters am Vorabend der romantischen Explosion von 1834-1837").

Aus den Kritiken von Bretón im Correo lässt sich der Zustand des spanischen Theaters zwischen 1828-1834 genau ablesen. Wir finden Begeisterung für die italienische Oper, welche so gross war, dass Drama und Komödie darüber ins Hintertreffen gerieten. Zauberstücke und Singspiele, die sich

23) Ricardo Navas-Ruiz, Romanticismo Español, S. 263-268: Manuel Bretón de los Herreros, 1796-1873, erfolgreicher Dramatiker, bester Komödiendichter seiner Zeit, Ausgleich zwischen Klassizismus und Romantik, Übersetzer, theoretische Schriften über Theater und Drama, Journalist, kultiviert den costumbrismo, Mitglied der Real Academia in Madrid.

zur Zarzuela entwickelten, unterhielten ein nur mässig gebilddetes Publikum. Neubearbeitungen von Stücken aus dem Siglo de Oro und eine gewaltige Flut von Übersetzungen und Bearbeitungen von französischen Stücken erstickten beinahe die wenigen spanischen Originale. Bretón de los Herreros machte aber den "furor filarmónico" nicht mit. Oper und Konzert gehörten zwar zu den Pflichtarbeiten des Kritikers, er scheint aber musikalisch nicht sehr gebildet oder einfach unmusikalisch gewesen zu sein, denn über die Musik selbst schreibt er nur in Gemeinplätzen, und er spricht wiederholt von seiner "impericia en lo musical" ("Unerfahrenheit im Musikalischen"). Er registriert gewissenhaft den Beifall der Zuhörer, aber das ist auch alles. In der Opernkritik beschäftigt er sich eingehend mit der Handlung, hebt Arien und Duette hervor und dann schreibt er über Sänger und Sängerinnen. Aber ganz in seinem Element ist Bretón, wenn er über das Theater schreibt. Seine Kritiken werden oft mit denen Larras verglichen, und dann kommt Bretón manchmal schlecht weg. Larra und Bretón tun zwar dasselbe, aber das Ergebnis ist nicht dasselbe, vor allem deshalb, weil die Leser, für die sie schreiben, nicht dieselben sind. Bretón sucht vor allem seine Leser zu unterhalten und zu informieren, und diese, wie schon bemerkt wurde, waren oft recht ungebildet und unkultiviert. Larra dagegen wendet sich an gebildete Menschen, daher kann der Ton seiner Kritiken viel schärfer sein. Man könnte sagen, Bretón sei kein strenger Zensor, er kommentiert und erklärt, während

Larra aber urteilt und verurteilt.

Bretóns Kritiken im Correo gehen gewissermassen nach demselben Muster: Der Fortgang der Handlung wird erzählt, die Charaktere beschrieben, die Moral und erzieherische Wirkung aufgezeigt oder das Fehlen derselben bemängelt, Fehler in der Sprache der Stücke werden korrigiert, Gallizismen gerügt, und die Arbeit der Schauspieler wird unter die Lupe genommen. Das Publikum selbst wird auch nicht vergessen, seine Reaktionen werden für alle, die nicht dabei waren, ebenso beschrieben, wie die Stücke selbst.

Mitunter kommt Bretón auch in die Lage, eine Kritik über eigene Stücke schreiben zu müssen. Wenn es sich um Selbstkritik handelt, dann kann er nicht bescheidener sein. Er kommentiert kurz, und unterlässt jede Bewertung. Bezeichnend ist, dass er in einem solchen Fall seinen vollen Namen unter die Kritik setzt und nicht sein sonst übliches "B".

Neben der Theaterkritik und den Unterhaltungsprogrammen bringt der Correo aber auch Literaturkritik und sogar einige theoretische Aufsätze, die ebenfalls von Bretón geschrieben wurden. Am 23. Jan. 1831 erschien ein Aufsatz "Verosimilitad" ("Wahrscheinlichkeit"); in der Nummer vom 13. April 1831 finden wir einen Dialog "Sobre clásicos y románticos"; am 29. Okt. 1832 schrieb Bretón über die Verwendung von Monologen im Drama, am 7. Aug. 1833 über den Vers im Drama und am 9. Okt. 1833 "Sobre la división de los dramas en actos". Mit diesem Aufsatz nimmt Bretón

Abschied vom Correo. 1838 hat sich Bretón noch einmal gründlicher mit diesen Fragen beschäftigt.[24] An dieser Stelle aber ist es wichtig, wie sich Bretón mit Werken von damals noch sehr jungen Autoren auseinandersetzt. Es handelt sich hier um den historischen Roman El conde de Candespina von Patricio de la Escosura (15. Okt. 1832) und um Larras neue Zeitschrift El Pobrecito Hablador. Den Roman beurteilt Bretón wie ein Drama. Er benützt auch den Wortschatz des Theaterkritikers und beschreibt die Charaktere des Roman, wie er sonst Schauspieler beschreibt. Über El Pobrecito Hablador erschienen im Correo gleich drei kritische Artikel (1.Okt. 1832, 3. Dez. 1832, 21. Dez. 1832). Alle drei zeigen eine sehr freundliche Einstellung für den Kollegen sozusagen, mit dem man sich nicht ernstlich verfeinden wollte, denn Larra war mittlerweile Theaterkritiker an der Revista Española geworden. Ohne Zweifel wusste Bretón, wer sich in Wahrheit hinter der Figur des Juan Pérez de Munguía verbarg. Bezeichnend für Bretóns Einstellung zu Larra ist der Satz: " ... declaramos que no es hombre de gusto el que no lea sus cuadernos." ("Wir erklären, dass es keinen Menschen mit Geschmack gibt, der diese Hefte nicht liest." 3. Dez. 1832).

Trotz aller Freundlichkeit in der Redaktionsstube des

24) Im Liceo artístico y literario, Madrid 1838, S. 103-114. In diesem Zusammenhang werden Bretóns Theorien behandelt werden, denn die gehören innerlich zusammen.

Correo blieben Differenzen mit Larra nicht aus. Im nächsten Jahr kreuzte Larra wieder einmal sein Schwert mit dem des Correo. Diesmal handelte es sich um eine Kritik des Stükkes Contigo pan y cebolla von Manuel Eduard Gorostiza.[25] Larra fand, dass dieses Stück Beifall verdiene, sowohl für seine grossartigen komischen Szenen, als auch für die urwüchsige Sprache und den geistsprühenden Dialog. Im Correo las man es ein wenig--nicht sehr viel--anders. Bretón wandte sich vor allem gegen den "increíble ... entusiasmo amatrio romántico" ("die unglaubliche romantische Liebesbegeisterung") und gegen die Unwahrscheinlichkeit des Verhaltens der Heldin. Auch diese Polemik nahm den damals üblichen Verlauf von Angriff und Erwiderung, um schliesslich im Sande zu versickern.

Larra war inzwischen in Madrid von einer Kaffeehausgrösse zu einem stadtbekannten, ja berühmten Mann geworden. 1832 unternahm er es noch einmal im Alleingang eine Zeitschrift herauszugeben. Diese Zeitschrift war, wie schon gesagt wurde, im Correo vorgestellt worden. Larra schuf sich für El Pobrecito Hablador einen Doppelgänger, den Bachiller Don Juan Pérz de Muguía und ein Spiegelbild Don Andrés Niporesas. Mesonero Romanos erzählt über den dama-

25) Heute wird dieses Stück als eine Satire auf die romantische Liebe gelesen, noch ehe die Romantik in Spanien richtig Fuss gefasst hatte. Larra und auch Bretón verstehen das Stück als romantische Komödie, ohne jedoch die Satire zu bemerken.

ligen Larra in seinen Memorias de un setentón (Erinnerungen eines Siebzigjährigen):

... apareció en el palenque de la humorística otro nuevo campeón, don Mariano josé de Larra, que bajo el pseudónimo de El Pobrecito Hablador empezó a dar la estampa varios folletos sin período fijo, insertada artículos, o más bien sátiras en verso y prosa, sobre determinadas clasas, tales como autores, comediantes y composiciones dramáticas, haciéndo las extensivas de vez en cuando a la pintura de las costumbres. 26).

(... es erschien auf dem Tummelplatz der humoristischen Prosa ein neuer Kämpfer, Don Mariano José de Larra, welcher unter dem Decknamen El Pobrecito Hablador verschiedene Hefte ohne festes Erscheinungsdatum in Druck gab. Er brachte Artikel oder besser Satiren in Vers und Prosa über bestimmte Menschenklassen, wie Schriftsteller, Schauspieler, und auch dramatische Szenen, er hat auch von Zeit zu Zeit ausführliche Sittenbilder geschrieben.)

Die Kritiker sind jedenfalls darüber einig, dass El Pobrecito Hablador (der armselige Schwätzer) das Werk war, das Larras Ruhm begründet hat.[27] Auf den ersten Seiten dieser Hefte finden sich etliche der berühmtesten Artikel Larras, wie "El castellano viejo" ("Der alte Kastilier", 11.12. 1832) und "Vuelva usted mañana" ("Kommen Sie morgen wieder", 14.1. 1833).

Es ist durchaus möglich, diese vierzehn Nummern als ein einziges zusammenhängendes Werk zu lesen, nämlich als eine Analyse der Ferdinandinischen Gesellschaft. Was Larra zeigt und analysiert, sind die gegenwärtigen (1832-1833) Zustände in Spanien, besonders in Madrid, so wie Larra sie

26) Ramón Mesonero Romanos, Obras, BAE 203, S. 188b.

27) El Pobrecito Hablador, Madrid, 1832-1833; Text wiederabgedruckt in BAE 127.

selbst erlebt. Es ist das Ende der "ominosa década" und Larra ist, während er den Pobrecito Hablador schreibt, gleichzeitig auch Theaterkritiker an der Revista Española.[28] Wie schon vorher im Duende satírico del día führt Larra auch im Pobrecito Hablador eine literarische Gepflogenheit des 18. Jahrhunderts fort, die nicht nur in Spanien sondern auch im übrigen Europa lebendig blieb, die sich auf den englischen Spectator zurückführen lässt. Addison und Steele adoptieren dort charakteristische personae als Beobachter und Kritiker. Im Spectator sind dies "Sir Roger de Coverly, who keeps himself a Batchelor ..., Sir Andrew Freeport, a Merchant of great Eminence in the City of London ..., next to him in the Clubroom sits Captaine Sentry, a Gentleman of great Courage, good Understanding, but invincible Modesty." (Spectator, Nr.2, March 2, 1711).[29] The bachiller Juan Pérez de Munguía und sein Briefe schreibender Freund Andrés Niporesas sind die entsprechenden Figuren im Pobrecito Hablador.

Larra gibt seiner Zeitschrift den Untertitel: Revista satírica de cosrumbres, da ja sein Anliegen Gesellschaftskritik ist, die er auch mit Hilfe der Satire durchführt.

28) Revista Española, Madrid 7.11. 1832-1.4. 1834, erscheint nachher bis 27.8. 1836 als Tageszeitung.

29) Addison, Steele, The Spectator, London 1711-1712. (Hauptwörter werden im Spectator mit grossen Anfangsbuchstaben geschrieben.) Larra selbst hat auf diese Ahnherren in El Español hingewiesen: Larra BAE 128, S. 239b.

El Pobrecito Hablador (i.e. Larra) sieht die Gesellschaft zu allererst als ein Problem, das nach einer Lösung verlangt. Das unterscheidet ihn von Mesonero Romanos, für den sie ein Modell ist, das man in der Beschreibung reproduziert.

Beim Durchblättern dieser Hefte begleiten wir den pobrecito hablador zu Tanzvergnügen, wir werden auf Spaziergänge mitgenommen, erleben den Karneval, werden auf Brunnen, Klöster, Häuser, Moden und Kutschen aufmerksam gemacht, und nicht zuletzt lesen wir über Literatur und Politik.

Larra ist jetzt als der Prosaautor seiner Zeit etabliert. El Pobrecito Hablador ist ein Muster der Zweideutigkeit in seinem Lob der Regierung. Er schildert den spanischen Volkscharakter in sehr dunklen Farben und wenn er schlechte Gelegenheitsgedichte verurteilt, denkt er auch an sich selbst, denn auch er hat solche Machwerke gelegentlich veröffentlicht.[30]

Die erste Frage, die der pobrecito hablador stellt, heisst: "¿Quién es el público y dónde se le encuentra?" ("Wer ist das Publikum und wo trifft man es an?" Larra, BAE 127, S.73). Was Larra über das Publikum von Madrid gesagt hat, hatte schon vorher Jouy auf ähnliche Art über das Publikum von Paris geschrieben. Larra betonte auch, dass es sich in seinem cuadro um die Bearbeitung eines Artikels

30) Im Correo veröffentlichte Larra 1831 Gelegenheits gedichte: eines auf die Geburt IsabelII. und ein anderes auf Maria Christinas zweite Schwangerschaft.

des Hermite de la Chaussée D'Antin handelt. Larra sagt von seinem Publikum:

"El público oye misa, el público coquetea (permítaseme la expresión mientras no tengamos otra mejor), el público hace visitas, la mayor parte inútiles, recorriendo casas, adonde va sin objeto, de donde sale sin motivo, donde por lo regular ni es esperado antes de ir, ni es echado de menos después de salir; y el público en consecuencia (sea dicho con perdón suyo) pierde el tiempo, y se ocupa en futesas": idea que confirmo al pasar por la Puerta del Sol. (Larra, BAE 127, S. 74a).

("Das Publikum hört das Hochamt, das Publikum kokettiert, erlauben Sie mir dieses Wort, denn ich habe kein besseres), das Publikum macht Besuche, die grösstenteils unnütz sind, es betrachtet Gebäude, jedoch ohne Zweck, es verreist, aber ohne Anlass, deswegen hat es für gewöhnlich auch keine Hoffnungen bevor es geht, noch vermisst es etwas, wenn später Fehlschläge kommen und folglich, ich sage es mit Ihrer Erlaubnis, vertrödelt das Publikum die Zeit und beschäftigt sich mit Lappalien": Diese Gedanken bestätigen sich, wenn Sie über den Platz der Puerta del Sol gehen.

Auch Jouy hatte gefragt: "Qu'est-ce que le public? et où le Trouve-t-on? (Jouy II, S. 171). Ein paar Seiten weiter findet sich die Antwort:

... je dirai que chaque classe de la société a son public; que ces différens publics ont néanmoins des caractères qui leur sont communs et dont se compose la mie du public en général; que son opinion ondoyante, pour me servir de l'expression de Montaigne, de détermine trop souvent par le motif le plus frivole, ou la partalité la plus révoltante; qu'il s'engoue pour les objets les plus futiles, et qu'il oublie les services les plus importans; qu'il accorde tout à l'intrigue orgueilleuse, et dédaigne le mérite modeste; que sa faveur s'obtient sans tittre et se perd sans raison; et qu'en-fin c'est à tort qu'on affecte de la confondre, comme juge avec la postérité, qui casse presque toujours ses arrêts. (Jouy II, S. 177-178).

Im Ganzen ist Jouys Ton leicht geringschätzig, während Larra schweres Geschütz auffährt, er karikiert das irrationale Benehmen seiner Zeitgenossen, aber die Karikatur entbehrt der Komik, sie wird zur sozialen Anklage.

Nachahmung, Karikatur und Satire finden sich auch in dem berühmtesten Stück des Pobrecito Hablador, in "El castellano viejo". Larra zeigt hier den Neureichen mit seinen urwüchsigen--um nicht zu sagen schlechten--Manieren. Er hat diesen Charakter schon vorgefunden. Sein Modell war die III. Satire von Boileau "Le repas ridicule", welche ihrerseits eine Nachahmung von Horaz ist.[31] Bei Boileau finden sich schon viele Einzelzüge, so die Einladung zum Essen und das Widerstreben des Eingeladenen die Einladung anzunehmen. Die Personen, die das Essen angenehm machen sollen, und die dann nicht kommen. Der zu kleine Tisch, das mühselige Essen, endlich die Demütigung des Gastes beim Weggehen.[32] Larra nimmt die Satire Boileaus und macht einen "cuadro de costumbres", wenn auch einen satirischen, daraus.

Boileaus Satire kann leicht reduziert werden: Der schlechte Geschmack im Essen einiger Herren vom Land entspricht ihrem schlechten literarischen Geschmack, welcher sich in der Unterhaltung zeigt. Larra lässt die Literatursatire des Franzosen weg, denn Braulio, die spanische Figur, hat weder Manie-

31) Nicolas Boileau-Depréaux, Satires, "Satire III", S. 182-186; Alan S. Trueblood, "El castellano viejo y la Satira III de Boileau", Nueva Revista de Filología Hispánica 15 (1961) 529-538, sowie Llorens, Romanticismo, S. 349; auch Jouy kann mit seinen "Moers de salon" als einer der Paten des Stückes angesehen werden, Jouy I, S. 131.

32) Ricardo Senabre Sempere, "Boileau, Inspirador de Larra", Acta Salmanticensia, S. 438; auch Boileau hatte schon andere Vorbilder, neben Horaz: "la sátire X" de Mathurin Régnier.

ren noch irgendwelche Bildung, dafür schreibt Larra eine ausführliche Einleitung über einen spazierengehenden Dichter, und am Ende gibt es eine Meditation über menschliche Ungleichheit. Der Hauptunterschied besteht in der Figur des Erzählers. Bei Boileau ist der Eingeladene ein Zuschauer, bei Larra ist er eine handelnde Person, beginnend mit der Begegnung auf der Strasse am Anfang bis zum Ende. Larras Satire hat viel mehr zum Inhalt als nur literarischen Geschmack, denn Larra hat einen Zweck, der bei dem Franzosen nicht existiert. Don Braulio, ein Beamter, der nicht schlecht bezahlt wird, und auch sonst noch Besitzer einiger Glücksgüter ist, ist der Repräsentant jener sozialen Klasse, zu welcher Larra selbst gehört, der spanischen Mittelklasse. Jedoch Braulios Benehmen und seine Bildung entsprechen nicht dem, was man von einem Mann seiner Stellung und seines Besitzes erwarten könnte. Sein Fall ist nicht vereinzelt. Er wird auch nicht als irgendein, als "un" castellano viejo bezeichnet, sondern als <u>der</u> alte Kastilier, als <u>el</u> castellano viejo. Dadurch wird die Satire in die nationale Sphäre erweitert. Vicente Llorens sieht die "nationale" Komponente als das Kennzeichen an, das die Kritik Larras von anderen Satiren der Romantik (Byron, Heine) unterscheidet (Llorens, <u>Romanticismo</u>, S. 350). Larras Satire ist auf eine Regeneration Spaniens hin ausgerichtet.

In dieselbe Richtung weist eine andere Satire des <u>Pobrecito Hablador</u>: "¡Vuelva Usted mañana!" (4.1. 1833). Hier

finden wir eine Verspottung der bürokratischen Verzögerungstaktiken, die man aber auch als Ausdruck der spanischen Faulheit ("la preza española"), wie Tarr sagt, lesen kann.[33] Larra beschreibt, wie der findige M. Sans-Délai bei den spanischen Ämtern nichts erreichen kann. Immer wird er mit der Wendung "Vuelva Usted mañana" ("Kommen Sie morgen wieder") abgespeist. Er sieht sich Leuten gegenüber, die nicht gewohnt sind, sich zu beeilen. Diese Beamten sind so eingebildet wie gleichgültig in der Ausführung ihrer Pflichten. Eine Angelegenheit, die in der übrigen Welt in einigen Tagen erledigt wird, wird in "las Batuecas" mehrere Monate in die Länge gezogen, ohne ein Resultat zu zeitigen. Der Spiegel, den Larra in "Vuelva Usted mañana" seinen Landsleuten vorhält, ist alles andere als schmeichelhaft.

Der bachiller Juan Pérez de Munguía, der erwähnt wurde, schreibt Briefe an seinen Freund aus den "Batuecas". Einem Spanier ist sofort klar, was Larra damit sagen will, einem Nichtspanier muss man dazu allerdings erklären, dass "las Batuecas" ein abgelegenes Tal bei Jurdes in der Provinz Salamanca sind. Leute, die von dort kommen, sind ungeschliffen und hinterwäldlerisch. Im modernen Spanisch ist ein "batueco" ein Tölpel, ein Dummkopf. In El Pobrecito Hablador wird

33) Tarr, "El Pobrecito Hablador: Estudio Preliminar", Revue Hispanic 81 (1932) 437.

Spanien mit las Batuecas gleichgesetzt, um seine Isolierung vom übrigen Europa zu zeigen.

Warum El Pobrecito Hablador eingestellt wurde, ist nicht ganz klar. Vielleicht war der Grund finanzieller Art: Larra erhielt damals einen sehr vorteilhaften Kontrakt mit der Revista Española.

La Revista Española war eine der Zeitschriften, die José María Carnerero begründet hatte. Carnerero, bekannt seit dem Correo Literario y Mercantil hatte sich unter "offiziellem Schutz"--innerhalb der von der Politik gezogenen Grenzen--als die treibende Kraft in der Zeitschriftenpublikation ausgewiesen. Er verliess 1831 den Correo und lancierte auf seine eigene Rechnung die Cartas Españolas, ein Literaturblatt, das nach dem Tod Ferdinand VII. in die Revista Española ungewandelt wurde. Die Cartas Españolas sind das wichtigste Blatt in der "romantischen Dämmerung" unter der Ferdinandinischen Zensur.[34] Neue Tendenzen, die schon im Correo begonnen hatten, die Wendung zur Romantik, traten in der Cartas stärker hervor. Die Kritik lobte einmütig die Cartas. Als Beispiel für zahlreiche andere zitiere ich Gómez Aparicio:

No tuvieron las Cartas Españolas nada de periódico anodino ni vulgar. Por el contrario, introdujeron y acli-

34) Cartas Españolas, o sea, Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria, Madrid, 5.1. 1832-1.11. 1833; Text nach einer Mikrofilkopie in der Bibliothek der University of Alberta.

mataron en España un género hasta entonces sin cultivo, aunque fuere de España, y principalmente en Paris, gozaba ya de arraigo: el de la crítica literaria, artística y teatral, enriquecida con artículos de costumbres, episodios históricos y referencias de viajes. De estos últimos insertaron onteressantes crónicas sobre diversos países europeos, y, así, las Cartas Españolas fueron una ventana a la mundo exterior, ...

(Wir halten die Cartas Españolas weder für eine harmlose noch für eine gewöhnliche Zeitschrift. Ganz im Gegenteil. Sie führte in Spanien eine Gattung ein, und machte diese heimisch, die damals nicht in Spanien, dafür aber hauptsächlich in Paris gepflegt wurde, zu unserer Freude schlug sie Wurzeln: die Kritik der Literatur, der Kunst und des Theaters, bereichert mit Sittenbildern, historischen Episoden und Reiseschilderungen. In letztere wurden interessante Berichte über verschiedene europäische Länder eingefügt, und ausserdem waren die Cartas Españolas ein offenes Fenster zur Aussenwelt, ... G.A., S. 179-180).

Auch in drucktechnischer Hinsicht brachten die Cartas Neuerungen. Sie sind die erste illustrierte spanische Zeitschrift, und waren der Königin Maria Cristina zugeeignet, deren Bild (im Steindruck nach einem Gemälde von José de Madrazo) die erste Seite schmückte. Die ersten Bilder im Innern der Hefte waren Modebilder aus Paris und Bilder von spanischen Trachten aus Sevilla.

Carnerero publizierte auch Dichtungen von Exilierten, wobei er vorsichtigerweise seine Quellen nicht angab. Alle Artikel waren in Briefform gehalten--um den Namen zu rechtfertigen--doch diese Briefe waren entweder gar nicht oder nur mit Decknamen unterschrieben, von denen manche bis heute noch nicht aufgeschlüsselt sind. Unter den zahlreichen Gedichten findet sich eines von Espronceda, "Serenata" (Nr. 50, 3.5. 1832), das er 1828 in London geschrieben hatte. Dazu bemerkt María Cruz Seoane: "El romanticismo está llamado a la

puerta." ("Die Romantik klopft an die Tür." Cruz Seoane, S. 201).

Der "eifrigste Mitarbeiter" dieser Zeitschrift blieb jedoch den Lesern ganz und gar unbekannt. Nicht, weil es sich um einen Exilierten handelte, denn José de Mora war schon vor Jahren nach Südamerika ausgewandert, sondern weil Carnerero Moras Almanach auf das Jahr 1824, No me olvides, für seine Zeitschrift plünderte. Llorens schreibt: "se puso a saquear."[35] Die Dichtungen Moras, Romanzen, Lieder, Fabeln, Beschreibungen, kurze Prosaerzählungen, alle tauchen in den Cartas Españolas wieder auf, wenn sie auch nicht immer getreu wiedergegeben sind.

Andere Mitarbeiter in Vers und Prosa, die regelmässig vertreten sind, waren Manuel María Gutiérrez, der Wirtschaftsfragen behandelte, Juan Bautista Arriana, Agustín Durán, Martínez de la Rosa, Mariano Roca de Togores, alles Namen, die im Zusammenhang mit der spanischen Romantik bekannt sind.

Eine Abteilung der Zeitschrift hiess "La trompeta literaria", dort wurden Neuerscheinungen besprochen, auch solche aus dem Ausland, zum Beispiel der Gómez Arias von Trueba y Cosío oder eine spanische Übersetzung eines Kapitels aus Chateaubriands Essai sur les révolutions: "Sujets et Réflexions Dé-

35) Llorens, Romanticismo, S. 222; Llorens schrieb eine Arbeit über diese ersten Almanache, die den Namen No me olvides trugen, die aber nicht mit der Zeitschrift gleichen Namens von 1837-1838 zu verwechseln sind.

tachés", übersetzt als "Ideas sobre el horror que deben inspiras las revolusiones" (I, S. 86-90).[36] Schon in der nächsten Nummer wird wieder ein Werk von Chateaubriand besprochen: De la Restauration et de la Monarchie élective (I, S. 97-100). Der Franzose wird als "este hombre grande, tan famoso por su carrera política como por si escontos" ("gleich berühmt für seine politische Laufbahn wie für seine Schriften") gelobt. 1832 wird ein Brief Chateaubriands an Béranger gebracht (III, S. 279), der an sich nicht besonders wichtig ist, doch zeigt sich hier, wie sehr sich das Lesepublikum für Chateaubriand interessierte; daher wird auch in Band 4 eine Átala-Übersetzung vorgestellt (S. 249) und in Band 6 (S. 372-374) der Abencerraje als ein Werk, das jeder kennen lernen sollte, als "composición que todo conocen" angepriesen.

Carnereros Augenmerk ist aber besonders auf das Theater gerichtet. Er lässt italienische und französische Korrespondenten zu Wort kommen. Der aus Paris schreibt: "Sigue la inundación de dramas furibundos ... melodramaturgos, traductores, en qué pensais que no habeis ya explorado la mina?" ("Folgt der Überschwemmung der wütenden Dramen ... Melodramatiker, Übersetzer, woran denkt ihr. warum habt ihr diese Fundgrube noch nicht ausgekundschaftet?." I, S. 214).

Die Debatte über die romantischen Theorien, die im Correo begonnen wurde (Bretón de los Herreros' Aufsätze über

36) Telesforo de Trueba y Cosío, Gómez Arias o los moriscos de Albujarra, erschien englisch in 1828 in London, 1831 von Maria Torrente ins Spanische übersetzt.

Dramentheorie), wurde in den Cartas fortgesetzt. Wer die Verfasser dieser literaturtheoretischen Briefe sind, ist bis heute nicht bekannt geworden. Der eine zeichnet als "literario rancio", i.e. der uralte Literat, der andere nennt sich "el consabio", "der schon erwähnte" oder "den man schon kennt,". Menéndez Pelayo vermutet, dass es Durán sei.[37]

Die Argumente, die in dieser Debatte angeführt werden, knüpfen an Duráns Akademierede von 1828 an. Sie befassen sich ausschliesslich mit dem romantischen Drama. Becher, Peers und Llorens haben diese drei Cartas analysiert, sie kommen aber zu verschiedenen Schlussfolgerungen. Nach Becher stehen sich zwei Systeme gegenüber, "das System ruhiger Verklärung und des blutvollen Lebens der Seele, das System des Einzelbildes in seiner Vollendung und des Gesamtgemäldes des Lebens in seiner Vielfalt, das System der Überlegung und der Inspiration. ... Der Romantiker," so schliesst Becher, kämpft hier um Gleichberechtigung, verteidigt sich." (Becher, S. 45). Peers meint, dass die Romantik als vollkommene Gesetzlosigkeit ("complete lawlessness", S.292) dargestellt sei, und dass sie sich für eine "representation of life as it is" einsetze. Llorens dagegen meint, nach ausführlicher Inhaltsangabe und nach längeren Zitaten:

Bien puede observarse que por conocimiento de la teoria romántica y la literatura europea contemporánea o por otras razones, se había llegado a una singular confusión. El Literato Rancio y El Consabio parecen hablar igualmente del ro-

37) Erwähnt bei Becher, S.44, Note 31.

manticismo, y sin embargo, uno y otro se refieren a autores tan diferentes como Calderón y Byron.

(--,dass man gut beobachten kann,wie man wegen der geringen Kenntnis der romantischen Theorie, der zeitgenössischen europäischen Literatur und auch aus anderen Gründen, bei einem aussergewöhnlichen Durcheinander angekommen ist. El Literato Rancio und El Consabido scheinen gleichermassen über die Romantik zu sprechen, der eine wie der andere beziehen sich ohne Zweifel auf so verschiedene Autoren wie Calderón und Byron.) 38)

Alles, was bisher über die Cartas españolas gesagt wurde, würde aber noch nicht ausreichen, dieser Zeitschrift den prominenten Platz zu sichern, den sie in der Entwicklung der spanischen Romantik ohne Zweifel einnimmt. Es ist die Pflege der articulos de costumbre, die dieser Zeitschrift das besondere Gesicht geben. Ansätze zum Costumbrismo im 19. Jahrhundert fanden sich schon im Censor. Einzelne Stücke dieser Art brachte auch der Correo. Aber jetzt in den Cartas erreicht der Costumbrismo einen ersten Höhepunkt. In jeder Nummer fanden sich diese Sittenschilderungen. Die Verfasser waren "El Curioso Parlante" (Deckname für Ramón Mesoneros Romanos) und "El Solitario" (unter dieser Bezeichnung schrieb Serafín Estébanes Calderón). Wie schon erwähnt, erwarb sich um diese Zeit Larra mit seinem Pobrecito Hablador literarischen Ruhm.

Gemeinsam wandeln alle diese Dichter-Journalisten auf den Spuren von Jouy. Doch wandten sie die Anregungen, die sie von ihm empfingen, auf spanische Verhältnisse an. Larra

38) Becher, S. 44-45; Peers: "Some Spanish Conceptions of Romanticism", Modern Language Review 16 (1921) 281-296; Llorens, Romanticismo, S. 224-226.

und Mesonero berufen sich aber auch wiederholt auf Addison und Steele. Von Estébanez Calderón schreibt Cánovas, sein Neffe und Biograph, dass die Lektüre von Jouy ihm die Idee gab, diese Art von Literatur in Spanien einzuführen.[39] Das heisst, eine Wirklichkeit zu prüfen und zu beschreiben, die dem Historiker entgeht, weil er an ihr vorbeisieht. Es ist "la verdad de los permenores" ("die Wahrheit der Einzelheiten"), die die Costumbristas in ihren Cuadros herausstellen. Sie fangen das innerste Wesen des nationalen Lebens auf ihren Seiten ein. Und das Lesepublikum war von ihren Bemühungen entzückt. Seit Miñano im Censor (1820) seine "Cartas de un pobrecito holgazán" geschrieben hatte, wurde die Leserschaft nicht müde, diesen kleinen Stücken zu applaudieren.

Larra und Mesonero widmeten alle ihre Bemühungen Madrid, wenn auch mit verschiedenen Absichten und Zielen. Bei Larra ist es die politische Satire, der "Curioso Parlante" hat eine andere Mission. Er ist bescheidener, gütiger; deutliche Kritik findet sich nur selten. Larra und Mesonero ergänzen sich gewissermassen: Larra symbolisiert die literarische Gesellschaft seiner Zeit, die exaltiert, impulsiv, grosszügig und romantisch war. Mesonero dagegen repräsentiert die bürgerliche, praktische, bedachte, wohlhabende Gesellschaft der Geschäftsleute und der Beamten. "Beide zusammen," Larra und

39) Antonio Cánovas del Castillo, "El Solitario" y su tiempo. Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras, S. 142.

Mesonero, so erklärt Azorín, "geben uns eine Synthese des spanischen Geistes."[40)]

Larra war an den Cartas nicht beteiligt. Er beschränkte sich damals auf seine eigenen Unternehmungen.

Das erste Stück von Mesoneros erschien in den Cartas am 12.1. 1832. "El Retrato" ("das Bildnis") ist eine Vignette, in welcher nicht ohne eine gewisse Melancholie die Schicksale eines Bildes, das einen Offizier aus der Zeit Karls IV. darstellt, beschrieben werden. Zuletzt wird das Bild auf dem Jahrmarkt für zwei Peseten verkauft. "El Retrato" eröffnet die lange Reihe der Schilderungen von abendlichen Zusammenkünften, von grossen und kleinen Geselligkeiten, denen wir in den folgenden Jahren in den Madrider Zeitschriften von der Hand Mesoneros begegnen werden.

Mesonero fühlt sich gehalten, die Wahl seines Stoffes und die seiner Motive zu begründen. Er wird das noch öfter tun, doch die erste dieser Verteidigungsreden erscheint in den Cartas (Nr. 5, April 1832, S. 11-12). In "Las Costumbres de Madrid" schreibt er unter anderem:

> Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros, han intentado describir moralmente la España; pero o bien se han credo un país ideal de romanticismo y quijotismo, o bien, desentendiéndose del transcurso del tiempo, la han descrito no como es, sino como pudo ser en tiempo de los Felipes. ... se ha presentado a los jovenes de Madrid enamorado con la guitarra; a las mujeres asesinando celos a sus amantes; a las señoritas bailando el bolero; al trabajador descansado se no

40) Azorín, "Larra y Mesonero" in Lecturas Españolas, Buenos Aires: Austral, 8. ed. Madrid 1957.

hacer nada; (Gesperrt im Original)

(Die Franzosen, die Engländer, die Deutschen und die übrigen Ausländer haben es unternommen, Spanien moralisch zu beschreiben; aber sie haben entweder ein idealisiertes Land der Romantik oder des Quijotismus geschaffen, oder sie haben sich dem Lauf der Zeit ferngehalten und haben es, nicht wie es ist, beschrieben, sondern wie es in der Zeit der Phillipe gewesen sein kann. ... In Madrid hat man verliebte junge Männer mit der Gitarre; Frauen, die ihre Geliebten aus Eifersucht morden; und junge Mädchen den Bolero tanzend dargestellt; den Arbeiter, der sich ausruht, gibt es überhaupt nicht.)

"Warum" so fährt Mesonero fort, "konnten diese Erfolg haben?" Er gibt uns folgende Antwort:

Viene a España un extranjero (yprincipalmente uno de vuestros vecinos transpirenaicos) y durante los cuatro días del camino de Bayona a Madrid no cesa de clamar con sus compañeros de diligencia contra los usos y costumbres de la nación que aún no conoce. ...
... dice, sin meterse a averiguar más respecto a su compañera--. Luego va una soirée, donde al instante todos empiezan bien o mal a hablarle en francés, y para diferenciar le invitan a jugar al ecarté o a bailar la galope, con lo cual vase luego a su casa emplea el resto de la noche en extender sus memorias sobre las costumbres españolas y pintar los románticos amores de don Gómez con donna Matilda, o donna Paquita con don Fernándes. Pasan así quince días, vuelve rápidamente a Bayona, y poco tiempo: "Tableau moral et politique de l'Espagne, par un observateur," ...

(Kommt ein Ausländer nach Spanien (und vor allem einer von unseren Nachbarn von jenseits der Pyrenäen), dann wird er während der vier Tage der Fahrt von Bayonne nach Madrid nicht aufhören, mit seinen Gefährten in der Postkutsche über unsere nationalen Gebräuche zu jammern, welche er selbst nicht kennt. ... /auf der Rückreise/... sagt er, ohne viel Respekt für seine Mitreisenden zu zeigen--. "Nachher gehe ich zu einer Abendgesellschaft, wo sofort alle gut oder schlecht, französisch zu reden beginnen, und ohne Unterschied fordert man auf, Ekarté zu spielen oder einen Galopp zu tanzen," danach beginnt er über seine Firma zu reden und benützt den Rest der Nacht seine Erinnerungen an spanische Sitten auszubreiten und die romantische Liebe des Don Gómez zu Donna Matilde, oder der Donna Franziska zu Don Fernández auszumalen. Auf diese Weise vergehen fünf Tage. Man dreht schnell Bayonne den Rücken und in kurzer Zeit: "Tableau moral et politique de l'Espagne par un observateur." BAE 199, S. 38a,b).

Weiter unten spricht Mesonero über seine Vorbilder:

No pudiendo permanecer tranquil espectador de tanta falsedad, y deseando ensayar en género que en otros países han ennoblecido las elegables plumas de Adisson (sic!), Jouy y otros, me propuso, aunque siguiendo de lejos a quellos modelos y adorando sus huellas (gesperrt im Original)presentar al público español cuadrod que ofrrzcan escenas de costumbres propias de nuestra nación, y más particularmente de Madrid, ...

(Ich kann kein ruhiger Zuschauer dieser Fälschungen sein, und weil ich eine Gattung einführen möchte, die in anderen Ländern die eleganten Federn von Addison, Jouy und anderen geadelt hat, schlage ich vor, obwohl ich von diesen Vorbildern, die ich verehre, weit entfernt bin, dem spanischen Publikum Stücke darzubieten, welcheSzenen der wahren Gebräuche unserer Nation und besonders aus Madrid enthalten. BAE 199, S. 39a).

Was Mesonero also wollte, war, das Bild, welches das Ausland von einem "romantischen Spanien hatte, zurechtzurükken. Man braucht nur Balzac, Victor Hugo, Théophile Gautier und Alexandre Dumas père, oder auch Charles Nodier und wenig später Prosper Mérimée zu lesen, um zu erkennen, dass bei ihnen allen das Fantastische mit dem Wahren wechselt. Das Spanienbild, das Mesonero in seinen Stücken in den Cartas entwarf, war weder poetisch noch malerisch. Es war eine Reaktion auf die falschen Informationen des Auslandes, die nun nach Spanien zurückkamen, und die wenige Jahre später Mesoneros Abneigung gegen die Romantik und alles Romantische auslösten, was dann in einer Satire auf die Romantik zum Ausdruck kam.[41)]

Keinerlei Änderungswünsche irgendwelcher Art hatte Serafín Estébanez Calderón. Er schildert sein heimatliches

41) "El Romanticismo y los románticos," Semanario Pintoresco (1837) S. 281-285; wiederabgedruckt in BAE 200, S. 63 ff.

Andalusien.[42] Da aber seine "Escenas Andaluzas" in den Cartas Españolas in Madrid erschienen und es nicht anzunehmen ist, dass allzuviele Bewohner Madrids damals Andalusien aus eigener Anschauung kannten, so kann man wohl sagen, dass Estébanez Calderón mit seinen Geschichten einen Hauch von Exotik in die Cartas brachte. Estébanez Calderón ist, ich möchte sagen, der originellste von den Costumbristas. Seine Cuadros sind kein naives, zu Papier gebrachtes Fragment der Wirklichkeit. Sie entbehren ganz der Satire, und auch sonst ist von Didaktik nichts zu merken. Die "escenas Andaluzas" nähern sich der Novelle. Die Gestalten bleiben nicht schablonenhaft wie die Mesoneros', sondern sie sind dramatische Personen. Wenn sie auftreten und sprechen, werden sie lebendig. Obwohl nur wenig über die Figuren in "La Rifa andaluza" gesagt wird, sehen und hören wir alle als ob wir dabei wären.[43] Da sitzen die Gardedamen mit "Essiggesichtern" auf ihren hochlehnigen Bänken--für die andern gibt es nur Schemel und Bänke ohne Lehnen--, die Burschen werden durch ihre Kleidung unter-

42) Serafín Estébanez Calderón (1700-1876) kommt 1830 nach Madrid, beginnt seine journalistische Laufbahn mit Kritiken im Correo, seit 1831 erscheinen seine artículos de costumbres in den Cartas españolas, 1834 Beginn einer glänzenden politischen Laufbahn in Spanien und im Ausland; fruchtbarer Dichter, seine Dichtungen sind jedoch ganz im klassizistischen Stil geschrieben. Seine artículos de costumbres gehören aber zur spanischen Romantik: Navas-Ruiz, El Romanticismo Español, S. 273f.

43) "La rifa andaluza" Cartas españolas, Februar 1832, wiederabgedruckt in BAE 78, S. 139-144.

schieden: der mit dem hohen Hut und dem kurzen Mäntelchen, der andere hat eine gestickte Weste--,auch auf dem Dorf gibt es "petimetre". In der Tombola (la rifa: die Tombola, die Verlosung) geht es erst um eine Rose und dann um einen Kuss der besten Tänzerin. Das Andalusien von Estébanez Calderón ist fröhlich und humoristisch. Die Abenteuer sind immer komisch. Es gibt keine Tragödie, keine Carmen. Diese Figur überlässt Don Serafín seinem Freund Prosper Mérimée.

Einen wesentlichen Anteil an der Wirkung der "Escenas Andaluzas" hat der Stil, in dem sie geschrieben sind. Dem modernen Leser erscheint dieser Stil mitunter schwierig.[44] Dialektausdrücke werden verwendet, Küchenlatein und die Gaunersprache geben dieser Sprache Farbe, die sich aber auch oft rhetorisch zeigt und mit barocken Schnörkeln ziert.

Dann stirbt Ferdinand VII. (29. September 1833), und das bedeutet eine neue Situation nicht nur in der Politik, sondern auch in der Literatur.

44) Der Stil von Estébanez Calderón ist in der Literatur wiederholt analysiert worden, wohl am ausführlichsten von José F. Montesinos in Costumbrismo y Novela, segunda ed. Madrid 1965, S. 22-37.

III. DER SIEG DER ROMANTIK

Nach dem Tode Ferdinand VII. vermehrten sich die Zeitschriften wie die Pilze. Man fühlt sich in die Zeiten der Periodicomanía zurückversetzt, wenn man die lange Liste der Namen liest, die Fermín Caballero in seinem Buch über den "Estatuto Real" aufzählt.[1] Natürlich sind nicht alle diese Tageszeitungen und Zeitschriften an der Literatur interessiert. Larra bezeichnet nur zwei Jahre später die Politik als das Hauptinteresse des Publikums; dieses Interesse füllt alle Zeitschriften (BAE 128, S. 130a). Diejenigen aber, die über Literatur schreiben, stehen auch nicht alle im romantischen Lager. Ein Beispiel ist La Estrella, ein neoklassizistisch eingestelltes Blatt, das aber dennoch die Aufsätze Listas über die Romantik druckte, die die jüngere Generation entscheidend beeinflussten.[2]

Was die Romantik selbst anbelangt, so war man in Madrid ungefähr auf dem Punkt, auf dem man in Paris 1824 stand. Die Romantik hatte in den Jahren zwischen 1825 und 1830 in Frankreich die Öffentlichkeit erobert; sie selbst hatte

1) Fermín Caballero (Mitglied des Estamento de Procuradores, was einem Abgeordneten im Parlament entspricht, Mitarbeiter am Eco de Comercio), El Gobierno y las Cortes del Estatuto Real, S. XXII.

2) La Estrella: periódico de política, literatura y de industria, Madrid, 22. 10. 1833- 26.2. 1834.

sich aber dabei verändert. Die Verbindung der Frühromantik mit der Restauration war durch eine Anlehnung an den Liberalismus abgelöst worden. Diese Lage beschrieb Sainte-Beuve im Globe von 1830:

> Tout cette période rétrograde et militante de l'école de poésie dite romantique, se prolonge jusqu'en 1824 et se termine après la guerre d'Espagne et lors de la brusque retraite de Chateaubriand.[3]

Hätte ein Spanier über das Madrider Literaturleben berichtet und hätte er statt 1824 1834 geschrieben, wäre ihm ein ähnliches Urteil möglich gewesen. Diese Lage, die man vielleicht als politisch-literarisch bezeichnen müsste, spiegelten die Zeitschriften wieder. Die Kontroversen hörten nicht auf, und auch der Kampf gegen die Zensur ging weiter.[4] Viele dieser neuen Zeitschriften gingen bald wieder ein oder sie wurden verboten. Doch kamen manche nur wenige Wochen oder auch nur Tage später unter einem anderen Namen, mit einem etwas geänderten Programm, aber von den gleichen Männern geschrieben, wieder heraus. Ein frühes Beispiel dieser Art sind die Cartas Españolas, die am 1. November 1832 ihr Erscheinen einstellten, aber schon am 7. November 1832 als La Revista Española fröhliche Urstand feierten.

Unter den neuen Zeitschriften erregte El Siglo beson-

3) Charles Augustin Sainte-Beuve, "Espoir et Voeu du mouvement littéraire et poétique", Le Globe, 11. 10. 1820; wiederabgedruckt in Oeuvres, éd. de la Pléiade, Paris 1949, Bd. I, S. 375.

4) Caballero, El Gobierno ..., S. LXXI.

deres Aufsehen.[5] Das Blatt, das zweimal in der Woche erschien, wurde von Bernardino Nuñez Arenas herausgegeben und von Avecilla, Nicomedes-Pastor Días, Espronceda, Pacheco und anderen redigiert. Diese jungen Leute waren in den literarischen Kreisen Madrids ziemlich gur bekannt, und ihr Unternehmen wurde in anderen Madrider Blättern mit sehr schmeichelhaften Worten angezeigt. In einem Artikel, den La Revista Española über die Zeitschriften, deren Veröffentlichung unmittelbar bevorstand, schrieb, wurde El Siglo zu allererst genannt, und El Tiempo schrieb am 16.1. 1834 in seinem Leitartikel:

> Muy pronto va a salir a luz en Madrid un nuevo periódico titulado El Siglo; el buen concepto que en todos sentidos nos deben algunos de las personas que dice están encargadas de su redacción, nos hace asperar que este periódico merecerá el aprecio general, y será digno del siglo en que se publica.
>
> (Sehr bald wird in Madrid eine neue Zeitschrift, El Siglo geheissen, herauskommen. Die ausgezeichneten Grundsätze aller Persönlichkeiten, die mit der Herausgabe betraut sind, lassen uns hoffen, dass diese Zeitschrift die allgemeine Achtung verdienen und dass sie des Jahrhunderts, in dem sie veröffentlicht wird, würdig sein wird.)[6]

5) El Siglo, Madrid, 21.1. 1834-7.3. 1834; nicht zu verwechseln mit El Siglo von 1848. El Siglo 1834 fehlt bei Gómez Aparicio und auch in Zamora-Casado, Publicaciones periódicas de la Biblioteca Nacional; aber angeführt in Hartzenbusch, Apuntes ... S. 247. Das Exemplar in der Biblioteca Nacional ist mit anderen kurzlebigen Zeitschriften des Jahres 1834 zusammengebunden, diese sind: Eco de la Justicia, El Nacional, Eco de la Opinión. (Signatur: 1/50647).

6) El Tiempo, Madrid 2. 12. 1833-19. 5. 1834; seiner Opposition gegen den "Estatuto Real" wegen von der Zensur unterdrückt,: Caballero, El Gobierno ..., S. XXI.

El Siglo hat sich die Vorschusslorbeeren verdient. Besonders ist die geistige und politische Unabhängigkeit dieser Zeitschrift hervorzuheben. Als El Siglo schon längst auf dem Zeitschriftenfriedhof der Zensur begraben war, schrieb El Labriego im Zusammenhang mit der ersten Biographie Espronceda:

> Por aquella época se publico El Siglo; periódico grande y merecida celebridad, que levantó el standarte de la nueva era política y restableció el uso de la lengua castellana, proscripta durante los diez años.
>
> (In jener Zeit wurde El Siglo veröffentlicht, eine Zeitschrift von grosser und verdienter Berühmtheit, welche die Fahne des neuen politischen Zeitalters hochhob und den Gebrauch der spanischen Sprache wiederherstellte, welche während zehn Jahren geächtet war.)7)

Die Zeitschrift, die so viel von sich reden machte, bestand aus einem "Prospecto" und aus den 14 Nummern, die erscheinen konnten. Im "Prospecto" wurden Plato und Quevedo zitiert, der Königin wurde unwandelbare Treue versichert, denn es hiess dort gleich im zweiten Absatz: "... y la base de nuestros principios políticas serán los sentimientos más puros de lealtad y adhesión a nuestra amada Gobernadora." (" ... und die Grundlage unserer Leitsätze sind die reinsten Gefühle der Treue und Anhänglichkeit für unsere geliebte Regentin.")

Von der Literatur wird gesagt: "La literatura ocupará en nuestro periódico un lugar más amplio que obtiene en los demás." ("Die Literatur wird in unserer Zeitschrift

7) El Labriego, periódico politico, Madrid 1840, S. 223.

einen sehr grossen Platz einnehmen, was sich in der Folge zeigen wird.")

Schon am 24.1. 1834 wurde ein kurzer Aufsatz Espronceda's, "Poesía", gedruckt, der die Romantik "im Angriff" zeigt, und zugleich ist "Poesía" der Text in El Siglo, der ästhetische Fragen aufwirft.[8] In seinem ersten Teil wird die Theorie der Nachahmung behandelt und die Wahl literarischer Themen besprochen, die einer dichterischen Gestaltung würdig sind. Der zweite Teil gehört ganz den drei Einheiten im Drama.

Espronceda führt aus, dass diejenigen, die sich "Alte" nennen, erst im 17. Jahrhundert geboren wurden. Sie empfehlen die Nachahmung der Antike. "Wir sind die Antike", schreibt Espronceda weiter, "denn wir ahmen niemanden nach." Wir hören Homer und Virgil sagen:

"Cantad come nosotros ... Cantad vuestras Trovas, vuestras Romas, vuestros héroes y vuestra dioses. (Hervorgehoben im Text). Tan estéril ha sido vuestra naturaleza que para presentar ejemplos de vaor y virtud tenéis que retroceder veinte siglos?" Al oir esto nuestra imaginación exaltada tiende en derredor la vista, y cantando al Cid, a Gonzalo, a Cortés y a los héroes de Zaragoza y tantas hazañas nuestra, con su fisionomía propia, no vestidas a la griega o a la romana, creemos seguir, más atinada y filosóficamente que los clásicos, el verdadero espíritu de los modelos de la antigüedad.

("Singt wie wir ... Singt eure Trojas, eure Roms, eure Helden und Götter. War euer Wesen so unfruchtbar, dass ihr, um Beispiele von Mut und Tugend zeigen zu können, zwanzig Jahrhunderte zurückgehen müsst?" Wenn wir unserer

8) "Poesía" El Siglo 2 (1834) 3-4; ohne Namen in El Siglo, wiederabgedruckt in Espronceda, Obras Completas, BAE 72, S. 570-580, die zitierte Stelle: S. 579b.

begeisterten Fantasie lauschen und uns umsehen und den Cid, Gonzalo, die Helden von Zaragoza und unsere eigenen Taten besingen, wenn wir deren wahres Antlitz zeigen und sie nicht wie die Griechen und Römer gekleidet sein lassen, dann glauben wir auch philosophisch den Alten, dem echten Geist der antiken Vorbilder näher zu sein.)

Für die Einheiten im Drama hat Espronceda nicht viel übrig. Die "famosas tres unidades" werden rundweg abgelehnt: "Nosotros, pues, creemos que el drama no debe conservarse sino la unidad de interes." ("Denn wir glauben, dass im Drama nichts anderes bewahrt werden soll als die Einheit des Interesses." BAE 72, S. 580b).

Zum Abschluss verkündet er:

En política como en poesía, la perfección está en conciliar el mayor grado de libertad con el mayor grado de orden posible. Nosotros, pues, creemos estar obligados a cooperar con tan ilustre guía la grande obra de nuestra generación política y literatía.

(In der Politik, wie in der Dichtung besteht die Vollkommenheit darin, den höchsten Grad von Freiheit mit dem höchsten Grad der Ordnung in Einklang zu bringen. Denn wir glauben, dass es unsere Pflicht ist, am grossen Werk unserer politischen und literarischen Erneuerung mitzuarbeiten. BAE 72, S. 580b).

Espronceda hat seine Zeit in Paris offenbar gut benützt und eifrig Victor Hugos Préface de Cromwell und Stendhals Racine et Shakespeare gelesen. Was in Paris Erfolg hatte und von sich reden machte, sollte auch in Madrid seine Wirkung nicht verfehlen. Jedenfalls werden Anklänge an Stendhals Definition "romantisme" deutlich, denn Stendhal schrieb:

Le romantisme (hervorgehoben im Text) est l'art de présenter aux peuples des oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. 9)

Auch die Theorie der Nachahmung, für die Espronceda in "Poesía" eintritt, könnte ein Echo Stendhals sein, denn bei Stendhal heisst es:

> A le bien prendre tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps (hervorgehoben im Text). C'est, un siècle après leurs mort, les gens qui les copient au lieu d'ouvrier les yeux et d'imiter la nature, qui sont classiques (Stendhal, S. 106).

Und zuvor las man:

> Les romantiques ne conseillent à personne d'imiter directement les drames de Shakespeare.
> Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu du quel nous vivons (Stendhal, S. 75).

Das Stichwort "romanticos" am Anfang von "Poesía" (BAE 72, S. 579a) wendet sich an die Gegner der Romantik. Die Ansichten, die geäussert werden, stimmen mit denen Hugos in Préface de Cromwell weitgehend überein. Auch Hugo befreit sich von den klassischen Dogmen und studiert die Natur selbst, wie es die Alten taten. Bei ihm finden sich Bemerkungen wie zum Beispiel:

> Il-y-a en ce cas deux espèces de modèles, ceux qui se sont faits d'après lesquels on a fait les règles, et avant eux ceux d'après lesquels on fait les règles ...
> Et, voyons, qui imiter? ...
> Les modernes? Ah! imiter des imitations! Grâce!
> Qu'on ne s'y méprenne pas, si quelques-uns de nos poètes ont peut être grands, même en imitant, c'est que, tout en se modelant sur la forme antique, ils ont souvent encore écouté la nature et leur génie, c'est qu'ils ont été eux-mêmes, par un côté ...
> La nature donc! La nature et la vérité! [10]

9) Stendhal, Racine et Shakespeare, Paris, Flammarion 1970, S. 71.

10) Victor Hugo, La Préface de "Cromwell", introd. ... Mauriel Souriau, Paris, o. J., S. 248-249, S. 250, S. 258, S. 260.

Soviel von Hugo. Obwohl Espronceda in einem leicht provozierenden Ton schreibt, hat er seine Leser in Madrid wahrscheinlich nicht allzusehr vor den Kopf gestossen, denn ähnliche Theorien hatte schon ein paar Jahre früher Durán in seiner Akademierede ausgesprochen. Man hatte von ihm gehört, dass das Theater in jedem Land die "espresión poética de sus necesidades morales," ("der dichterisch ideale Ausdruck seiner sittlichen Bedürfnisse") sei und seine Zerstreuungen den Gegebenheiten seiner Lebensweise angepasst seien. Der Dichter, so hatte Durán gesagt, könne nicht der Gefangene in den "cadenas de la servil e indirecta imitación de la naturaleza" ("Fesseln von sklavischer und mittelbarer Nachahmung der Natur") sein.[11]

Es erregte aber Aufmerksamkeit, dass zum Abschluss von "Poesía" Espronceda literarische und politische Erneuerung nebeneinandersetzte und beiden gleichen Stellenwert zuwies. Marrast sieht darin eine Verbeugung vor Martínez de la Rosa, der damals Premierminister war. Marrast führt auch aus, dass Martínez de la Rosa schon 1827 in den "Anotaciones" zu seiner Versübersetzung des Briefes "An die Pisonen" von Horaz sich den "unidades" gegenüber sehr duldsam gezeigt habe, denn ihm zufolge muss nur die Einheit der

11) Agustín Durán (1789-1862), Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerato para juzgar convenientamente de su mérito particular, Madrid 1828, neu hrsg. von Donald L. Shaw 1973, S.10, S. 23.

Handlung eingehalten werden.[12]

Martínez de la Rosa verkörpert für die jungen Romantiker von El Siglo und auch für andere Liberale die Hoffnung auf politischen Wechsel und auf Erneuerung der Literatur. Drei Monate später (am 23.4. 1834) war der rauschende Erfolg von La Conjuración de Venecia eine Antwort auf die Ausführungen in El Siglo und auf die Hoffnungen der Romantiker in Madrid.[13]

Espronceda's "Poesía" kann als Aufruf an seine Zeitgenossen aufgefasst werden. Man hört im Hintergrund gewissermassen "Allons enfants de la patrie!" Was Espronceda hier schrieb war Rhetorik, aber eine wesentlich andere Rhetorik als die "lateinische" Larras.[14] Ironie und Satire fehlen ganz, an ihre Stelle ist Begeisterung getreten.

Der Überschwang von "Poesía" weicht aber einem ruhige-

12) Marrast, Espronceda, S. 337. Die gleichen Beobachtungen macht Vicente Lloréns in El Romanticismo, S. 92. Es handelt sich um den dritten Anhang zu "Sobre la tragedia española"; in BAE 150, S. 91-173.

13) Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), La Conjuración de Venecia, uraufgeführt in Madrid am 23.4. 1834, BAE 148, S. LXXIII.

14) Pierre L. Ullman führt aus, warum Larras Stil in vielem an den Stil des klassischen Latein gemahnt: Als Larra zu den Piaristen in die Schule ging, studierte er dort auch "retórica" und "principios de poesía latina y castella." Sein Textbuch waren die Elementos de Retó con exemplos latinos de Ciceron ... von Fr. Calixto Hernero. Etwa 40 Seiten dieses Textes sind den sogenannten "progymnasmata" gewidmet. Fast alle von diesen können sowohl auf spanische wie auch auf lateinische Prosa angewendet werden: Ullman, Mariano de Larra and and Spanish Political Rhetoric, 1971, S. 372-275.

ren Ton in einem zweiten Aufsatz, den El Siglo in der 12. Nummer vom 24.2. 1834 unter der Überschrift "Influencia del Gobierno sobre la Poesía" abdruckte.[15] Espronceda gab dort einen historischen Abriss von den Griechen und Römern--Octavian hat die erste Ekloge Vergils angeregt, schreibt er--bis zu Ludwig XIV.

Dass politische Freiheit eine Vorbedingung für literarischen Fortschritt sei, war schon die Überzeugung von Madame de Staël. Wir begegneten diesen Ansichten bei den Mailänder Romantikern, die ja mit Hilfe der Literatur Italien befreien wollten. Zum Abschluss des Aufsatzes wies Espronceda darauf hin, dass alle politische Gönnerschaft jedoch die Freiheit nicht ersetzen könne, denn "la independencia es mejor musa que la Protección." ("Die Freiheit ist eine bessere Muse als Gönnerschaft." BAE 72, S. 582b). Espronceda verteidigt zwar die Freiheit des Dichters gegenüber dem Staat, doch enthält gerade dieser Aufsatz ein bemerkenswertes Urteil über Racine, über den er unter anderem sagte: "Perfeccionó es verdad, en Racine, la elegancia y delicadeza del lenguaje;" ("In Racine wurden in Wahrheit die Eleganz und die Zartheit der Sprache vervollkommnet;" El Siglo, 12, S.4; BAE 72, S. 582a). Hier beurteilte der Spanier den grossen Franzosen, dessen Zeit vergangen war. Für sich selbst hat er andere Vorbilder: Ossian zum Bei-

15) El Siglo 12, S. 3-4; wiederabgedruckt in BAE 72, S. 581-582.

spiel, denn er lebt ja auch in einer anderen Zeit.

Die literarisch wichtigste Nummer von El Siglo war ohne Zweifel die zweite (24.1. 1834), denn dort wurde nicht nur Espronceda's "Poesía" veröffentlicht, sondern auch seine Hymne an die Sonne "Al Sol." Hubert Bechers Ansicht nach bedeutet das Erscheinen dieses Gedichtes den Sieg der Romantik in Madrid (Becher, S. 45-46). Gedichte wurden schon vorher in den Zeitschriften veröffentlicht, sowohl im Europeo in Barcelona als auch in den Blättern in Madrid, aber alle diese Gedichte, ohne Ausnahme, zeigen zwar eine Hinneigung zur Romantik, waren aber dennoch weitgehend der Anakreontik oder dem Klassizismus verhafted. Diese Hymne an die Sonne war nicht nur das Neueste, sondern das ganz andere. Espronceda schrieb "Al Sol" wahrscheinlich schon 1831 in London und veröffentlichte nun das Gedicht zum erstenmal.[16] Es besteht kein Zweifel an der Patenschaft Ossians an diesem Gedicht. Was Espronceda wahrscheinlich ebenfalls in England kennen gelernt hatte, war die moderne Naturauffassung der englischen Romantiker, die die Natur nicht mehr als Bühne für den Menschen sahen, sondern als Gesprächspartner und so, wie der Mensch, den Gesetzen der Vergänglichkeit unterworfen. Auch die Sonne, die im ersten Teil des Gedichtes verherrlicht wird, ist kein "allmächtiger Herrscher", und auch nicht göttlich. Sie ist

16) Wiederveröffentlicht in Liceo Artístico y Literario 1, S. 46-48, Madrid 1838.

sterblich und "Ni aun quedará reliquia de tu lumbre!!!" ("und nichts wird von deinem Glanz übrig bleiben!!!"). Dieser melancholische Ton schliesst das Gedicht.

Moderne Interpreten, allen voran Václav Černý, stehen auf dem Standpunkt, dass diese negative Auffassung eine Opposition gegen jesuitische Inspiration darstellt und eine Hinwendung zu franziskanischer Mystik bedeutet, die es vorher in Spanien nicht gab.[17]

Die Nähe zu Ossian, die melancholischen Töne, wurden wohl wahrgenommen, ob auch die franziskanische Wendung, muss dahingestellt bleiben, denn El Siglo stolperte nicht über die romantische Literatur, sondern über die Politik.

Trotz einflussreicher Gönner überlebte El Siglo keine drei Monate. Diese wenigen Wochen waren angefüllt mit einer Polemik gegen La Estrella und mit Kämpfen gegen die Zensur. Schon in der ersten Nummer wurde La Estrella aufs Korn genommen. In dieser Nummer erschien eine kurze komische Szene, "La visita de los periódicos" genannt, welche in den Madrider Redaktionen sicherlich gut ankam, nur nicht bei La Estrella, denn diese Zeitschrift wurde als "vieja ridícula" ("komische Alte") hingestellt.[18] Die Zeit-

17) Václav Černý, Essai sur le titanisme ... Prague, 1935, S. 351, Note 121.

18) Llorens, Romanticismo, S. 474; eine eingehende Beschreibung der Polemik mit La Estrella hat Leonardo Romero Tobar in seinem Essay "El Siglo, revista de los años romanticos (1834)" gegeben, Revista de Literatura 34 (1968) Nr. 67/68, S. 15-29.

schrift wurde von Alberto Lista redigiert und seine ehemaligen Schüler boten ihm aus politischen Motiven die Stirn.

Die Hoffnungen, die der Aufstieg von Martínez de la Rosa geweckt hatte, wurden jedoch bald enttäuscht; die Redakteure von El Siglo zeigten sich wieder als ausserordentlich kritisch, und das war der Anfang von ihrem Ende. Die Zensur griff wiederholt ein, und El Siglo erschien eines Tages nur mit den Überschriften auf sonst schneeweissen Blättern. El Siglo "en blanco" erregte gebührendes Aufsehen, hatte aber nicht die erwartete Wirkung. El Siglo wurde am nächsten Tag verboten.[19] Die Zensur liess sich nicht durch weisse Blätter zum Besten halten.

Das Verbot von El Siglo hatte für die Herausgeber noch weitere unangenehme Folgen. Antonio Ros de Olano, Ventura de la Vega, Isaac Nuñez Arenas und Espronceda wanderten, wenn auch nur für kurze Zeit, ins Gefängnis.[20] Ihr Vergehen war, dass sie es unterlassen hatten, auch die Überschriften dem Zensor vorzulegen. Um ein derartiges Vorkommnis in Zukunft zu vermeiden, wurde eine neue Klausel dem Pressegesetz angefügt: der Artikel 16 vom 18. Juni 1834, dort hiess es:

> Los prospectos se sujetarán a censura, y los periódicos no podán publicarse con ninguna parte de sus columnas en blanco. Los editores de los periódicos en que por este medio, el de líneas de puntos o cualquiere otro semejante se indique la supresión de artículos presentados a la censura pagarán por primera vez una multa de 2000 rs., de

19) Caballero, El Gobierno, S. LXXI. 20) Ullman, Larra, S. 75.

4000 reales por la segunda, y la tercera vez serán suprimidos los periódicos.

(Die Subsktiptionsanzeigen werden der Zensur unterworfen sein, und Zeitschriften mit weissen Spalten können nicht veröffentlicht werden. Die Herausgeber, die zensierte Artikel mit diesem Mittel oder einer Zeile von Punkten kenntlich machen, haben eine Strafe zu zahlen, beim erstenmal 2000 Realen, beim zweitenmal 4000 Realen, beim drittenmal wird die Zeitschrift verboten werden.) 21)

Die Siglo-Affaire brachte Larra in eine schwierige Lage. Auf der einen Seite standen seine Freunde und erwarteten von ihm eine Verteidigung, auf der anderen war seine Stellung bei der Revista Española, die es ihm nicht erlaubte, mit radikalen Ausserungen hervorzutreten. Larra befreite sich aus der Zwickmühle, in der er sich befand, indem er in der Revista Española einen ironischen Aufsatz "El Siglo en blanco" erscheinen liess (9.3. 1834). Dieser Aufsatz beginnt mit einer Art philosophischer Einleitung, denn er stellt fest, dass leere Spalten die verschiedensten Dinge für die verschiedenen Menschen bedeuten können, denn:

Un artículo en blanco es además picante, porque excita la curiosidad hasta un punto difícil de pintar ... Este sistema adehacer gozar haciendo esperar, del cual pudiéramas citar en el día algún sectario famoso, ...

(Eine leere Spalte ist ausserdem pikant, weil sie die Neugier bis zu einem Punkt anreizt, der schwierig zu beschreiben ist, ... diese Art Freude zu bereiten [indem] Hoffnungen geweckt werden, dafür können wir heute einen berühmten Sektierer anführen,... Revista Española, Larra BAE 127, S. 353a).

21) Eguizabal, Apuntes ..., S. 258. Dieser Artikel 16 gilt noch heute in Spanien und Zeitungen haben einen harmlosen Text bereit, der die Stelle des zensierten einnehmen kann.

Larra meint dies augenscheinlich als ironische Anspielung, denn er glaubt, dass Espronceda dem Beispiel der Regierung folgte, die auch nichts anderes tat, als "leere" Worte dreschen; Espronceda hat eben "leere" Seiten veröffentlicht. Larra versuchte in diesem Aufsatz die politische Wirklichkeit zu spiegeln. Ich nenne nur ein Beispiel: "El Siglo," so schreibt Larra, ist ein "periódico enteramente platónico" ("eine ganz und gar platonische Zeitschrift" BAE 127, S.353a), denn er, Larra, erinnert sich, dass in den Jahren zwischen 1823 und 1833:

> ... nos sucedía /aquí/ precisamente lo mismo que en la cátedra de Platón, a saber, que solo hablaba el maestro, y eso para enseñar a callar a los demás y perdónemos el filósofo griego la comparación.
>
> (... uns geschah ganz dasselbe wie in einer Klasse Platos, in der, wie wir wissen, nur der Meister sprach, um uns das Schweigen zu lehren; der griechische Philosoph möge uns den Vergleich verzeihen. BAE 127, S. 352b, S. 353a).

Larra konnte als Redakteur bei der Revista Española nicht gut deutlicher werden, denn die Zeitschrift, die, wie schon erwähnt, die Cartas Españolas abgelöst hatte, legte immer mehr das Hauptgewicht auf die politische Information ihrer Leser und bemühte sich politisch, eine gemässigte Linie einzuhalten, sodass man das Blatt gut als "Her Majesty's loyal opposition" bezeichnen könnte. Für ausgesprochen regierungsfeindliche Ausserungen war kein Raum in der Revista Española. Sie passte sich allen politischen Situationen an: Sie vertrat den aufgeklärten Despotismus mit Zea Bermúdez, war gemässigt unter Istúriz, und verteidigte den

"Estatuto Real" mit Martínez de la Rosa (G.A., S. 180-181).[22]

Neben der Politik behielt jedoch die Literatur ihren festen Platz in der Revista. Damit ist diese Zeitschrift in 1832 das erste moderne Blatt in Spanien. Es ist die Geburtsstunde des Bündnisses von Journalismus, Literatur und Gelehrsamkeit, das so kennzeichnend für die moderne spanische Literatur ist. Die Literatur diente nicht der blossen Unterhaltung, sondern sie war eher eine Debatte, der ein intellektuelles Publikum zuhörte. Die Leserschaft der Revista Española ging weit über Madrid hinaus. Die Revista wurde in den Provinzen und auch im Ausland verkauft und gelesen.[23] In ihr wurden die grossen Uraufführungen, die zwischen 1834 und 1836 stattfanden, besprochen. Wir finden frühe Gedichte von Espronceda und die bei den Lesern so ausserordentlich beliebten "articulos de costumbres."[24]

22) Francisco Zea (auch Cea) Bermúdez (gest. 1834), Kaufmann in Málaga, Diplomat, Premierminister 29.9. 1833-15. 1. 1834: Raymond Carr, "Spain 1808-1939, S. 734.

Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), Dichter und Staatsmann, Premierminister Febr.-Juni 1822; 15.1. 1835-9.6. 1835: Carr, Spain, S. 749.

Francisco Javier Istúris (1790-1871), "exaltado" in 1820, später gemässigt, Mitglied der Cortes, Premierminister 26.5.-Aug. 1836,: Carr, Spain, S. 745.

23) Zitiert wurde nach einer Mikrofilmkopie in der Bibliothek der University of Alberta und nach den Wiederveröffentlichungen in den Bänden der BAE.

24) Espronceda: "El Mendigo", 6. Sept. 1835; "El Verdugo", 19. Sept. 1835.

Carnerero behielt seinen alten Redaktionsstab von den Cartas bei, d.h. Mesonero Romanos, Serafín Estébanez Calderón und Larra gehörten neben anderen nun auch zu den Mitarbeitern an der Revista Española. Der Aufgabenbereich dieser Herren hatte sich aber ein wenig verschoben. Estébanez Calderón schrieb die ersten Leitartikel der Revista, Vorboten seiner politischen Laufbahn in der nahen Zukunft.[25] Larra, der für die Revista zum "Fígaro" geworden war, war gehalten, die Politik zu meiden und sich auf die Theaterkritik zu beschränken.[26] Nur Mesonero Romanos konnte weiterhin dasselbe schreiben wie zuvor: quadros de costumbres in der Manier von Jouy.

Aus den möglichen Beispielen, die zeigen, wie sehr Mesonero Romanos während seiner Zeit an der Revista in der Schuld Jouys stand, möchte ich "Las tres tertulias" (Januar 1833) anführen und näher untersuchen. Dieses Stück ist zweifellos ein Abkömmling von "Les Trois visites" von Jouy (Jouy II, S. 201-211). Mesonero hat nicht nur den Gegenstand übernommen, sondern auch die Struktur und die han-

25) Leitartikel von Estébanes Calderón: "Sobre el Real Decreto de la apertura de las Universidades" (7.11. 1832, S. 1), "Reflexiones legales sobre la amnistía" (10.11. 1832, S.9).

26) Jeder an der Revista hatte einen besonderen Decknamen, Larra wollte gerne der "pobrecito hablador" bleiben, Grimaldi, der Direktor des Teatro del Principe, schlug "Fígaro" vor und seit dem 15.2. 1833 zeichnet Larra als "Fígaro" : Revista Española, "Mis nombre y al mi propósitos" (BAE 127, S, 173-6).

delnden Charaktere, nur die Ortlichkeit hat gewechselt. Paris wurde zu Madrid und die Handlung wurde auf spanische Verhältnisse zugestutzt, was leicht möglich war, da die gesellschaftlichen Gepflogenheiten des Madrid der dreissiger Jahre denen von Paris in den ersten Jahren nach 1800 weitgehend entsprachen. Beide, Jouy und Mesonero, studierten ihr Modell eingehend; sie befassten sich mit sozialen Werten; nicht nur das Individuum wird beobachtet, sondern die Gesellschaft als solche.

Jouy holt in seinem Bericht weit aus. Er beginnt im Jahr 1637 mit einem Hauskauf, den ein Onkel seines Grossvaters getätigt hat. Wenn wir endlich erfahren, dass der Erzähler am selben Tag drei Einladungen zu drei Abendgesellschaften erhalten hat, wissen wir über die Geschichte der drei Familien, in denen die Gesellschaften stattfinden werden, genau Bescheid. Der Erzähler "je" sagt nichts über sich selbst, so kann der Leser annehmen, dass M. Jouy selbst der Erzähler ist. Sicherlich ist "je" kein ganz junger Mann mehr, denn er spricht gelegentlich von "mon front chauve". Die Erzählung selbst beginnt: "Le hasard a voulu que je reçusse, la semaine dernière, trois invitations pour le même jour" von "le bonnetier ..., le financier ..., M. le prince de N***." "Je" kann alle drei Einladungen annehmen, denn "la soirée ne se compose pas des mêmes heures dans les différentes classes de la société;" M. Bonnefoi speist um drei Uhr, "je" kommt um vier Uhr, und

zwar zu Fuss. Um diese Zeit wird der Kaffee serviert. Die Familie ist versammelt, einschliesslich der kaum sechzehnjährigen Mlle. Victoire Bonnefoi. Die Gesellschaft und die Familie werden von der "un peu despotique" Mme. Bonnefoi geführt und überwacht. Die Gespräche drehen sich zuerst um das Geschäft, werden dann mehr allgemein und wenden sich der Verschönerung von Paris zu. Nachher singt Mlle. Victoire einige neue Lieder, "tirées de l'Epicurien Français", dann wird das Damenbrett aufgelegt, M. Bonnefoi spielt mit dem Tuchhändler M. Delbeuf, und die übrige Gesellschaft schart sich um M. Cocherel, welcher schon öfter von Paris nach Bordeaux gefahren ist und nun glaubt, Tavernier und Humboldt ähnlich zu sein. Um neun Uhr verlässt "je" diese Gesellschaft. Weil er "bas de soie-blancs" trägt, nimmt er einen Fiaker, der ihn zu M. Derville bringt, dort pflegt sich nicht die glänzendste Gesellschaft zu versammeln, dafür aber die liebenswürdigste von ganz Paris. Die Seele und das Vorbild dieser Gesellschaft ist Mm. Derville. Sie beherrscht die Kunst, die Marmontel als "consilier les prédilections avec les bienséances" (hervorgehoben im Text) bezeichnet hat. "Je" stellt fest, dass der Ton und die Sitten der Gesellschaft sich auch in hundert Jahren nicht geändert haben. Um elf Uhr werden Punsch und Eis serviert, und dann muss sich "je" verabschieden, um seine "visite de cérémonie" zu machen. Mme. Derville macht ihn "en riant" darauf aufmerksam, dass

er nicht in einem Fiaker bei einem "palais" vorfahren kann, "ma voiture est prête, et je la mets à vos ordres," erklärt Madame. "Je" nimmt an, was ihm geboten wird, aber er fährt nicht gleich zum Prinzen, sondern zurück nach Hause, "pour faire une autre toilette." Er zieht einen Samtanzug an, der im Jahr 1783 gemacht worden war, er gürtet sich mit einem Degen "d'acier à pointes de diamant;" auf den schon erwähnten Kahlkopf setzt er ein "chapeau à plumet", und in dieser komischen Aufmachung macht er sich in dem geborgten Wagen zum Palais des Prinzen auf. Angekommen steigt er durch ein Spalier von Lakaien die breite Treppe zur Wohnung hinauf. Es geht sehr zeremoniell zu. Er befindet sich "entre une altesse et une excellence." Die Damen sitzen, der Gastgeber "se promenait dans une galerie superb avec quelques grands personnages." "Je" ist unter allen diesen Persönlichkeiten nur Beobachter des "cérémonial et l'étiquette dans la maison d'un grand seigneur," er bleibt eine Stunde und zieht sich dann zurück. Zum Abschluss überdenkt "je" den Abend, es war gemütlich, wenn auch kleinbürgerlich bei M. Bonnefoi, in den Salons von Mme. Derville regierten ungezwungener Frohsinn und Geist, aber es ist schwer "trouver le plaisier," wenn das Zeremoniell regiert und die Etiquette den Menschen einengt.

Die eben erzählte Geschichte überträgt Mesonero in das Madrid von 1833. Die lange historische Einleitung bleibt weg. "Yo" ("ich") presentiert sich gegen sieben

Uhr, ohne einen Grund zu haben, im Hause seines Nachbarn, des Don Plácido Cascabelillo. Er war nicht der erste. Zehn oder zwölf Personen sassen um ein Kohlenbecken, "todas alegras, todas amables, y sin grandes pretensiones" ("alle fröhlich, alle liebenswürdig und ohne grosse Ansprüche"). Die Unterhaltung zeigte keinerlei modische Auswüchse, die natürlichen Gefühle der Freundschaft offenbarten sich freimütig ohne Angst gerügt zu werden, es gab keine sarkastischen Bemerkungen, dieses Zusammensein nannte sich nicht soirée oder salón (hervorgehoben im Text); alles war ganz und gar spanisch, und von Paris war nur bekannt, dass es auf der Landkarte war. Diese hübsche Szene wird vom Eintritt der Doña Dorotea Ventosa unterbrochen. Sie kann als spanisches Gegenstück zu Mme. Derville s gesehen werden. Doña Dorotea ist eine "viuda joven de cincuenta años (cumplidos en 1825)" ("eine junge Witwe von fünfzig Jahren, die sie 1825 erreicht hatte,"). (Jetzt ist 1833), "señora de gran tono y de numerosos adoradores, que suspiran por los bellos ojos de su bolsillo" ("eine grosse Dame mit vielen Anbetern, welche nach den schönen Augen ihrer Geldtasche seufzten"), die grosse Welt bestand für sie im "Salón del Prado," der italienischen Oper und zwei oder drei Häusern, wo Karten gespielt wurde. Doña Dorotea spielt Karten mit Handschuhen, um sich die Finger nicht zu beschmutzen. Die vorher so unschuldige Unterhaltung verkehrt sich in bittere Satire. Später schlägt Doña Dorotea vor, noch in

derselben Nacht "yo" im Hause der Baronesse de*** einzuführen. Zuvor aber wird Musik gemacht. In Spanien ist es ein Mann, Don Calixto, der die Guitarre spielt, er improvisiert aus dem "Barbier von Sevilla". Wie Mme. Derville ist auch Doña Dorotea Besitzerin eines Wagens und in diesem fahren Doña Dorotea und "yo" zum Hause der Baronin. Dort ist schon eine grössere Gesellschaft versammelt, vor allem Gardeoffiziere und junge Mädchen. Die Gespräche sind nichts als Gesellschaftsklatsch. Es wird "écarté" gespielt. Doña Dorotea singt eine Arie aus "Mahomet", und "yo" tut etwas Schreckliches: er sieht den Besitzer des Hauses als Lakaien an.

Im Ganzen gesehen, sind Jouys Gesellschaften förmlicher, und nur die letzte ist steif und unpersönlich. "Je" jedoch lässt sich keine Benimmfehler zuschulden kommen. In Madrid ist das Leben einfacher und auch die grosse Gesellschaft Mesoneros besteht nicht aus lauter Marionetten, doch werden in der eleganten Gesellschaft ausländische Sitten kopiert: ein russischer Tanz wird getanzt und dann ein Galopp, ein Tanz, der um 1830 noch auf die Hofgesellschaft beschränkt war und in einem Bürgerhaus als gewagt galt. Die Figur der Doña Dorotea schafft die Verbindung zwischen bürgerlicher und aristokratischer Gesellschaft. "Yo" ist ein wenig aktiver als "je", der in der Hauptsache auf seine Kleidung bedacht ist, während "yo" darüber nichts berichtet, dafür aber sich ernsthafte Gedanken macht, weil

er sich vorbeibenommen hat, denn er hat den "amo" ("Besitzer") des Hauses als Bedienten angesehen. Er hat dessen prächtigen Hofanzug als Lakaienuniform betrachtet.[27] Genauso wie Jouys "je" überdenkt auch "yo" am nächsten Morgen die drei Gesellschaften, er bezeichnet sie als "Tertulias de confianza" ("des Vertrauens"), "de respeto" ("der Achtung"), und "de gran tono" ("die feine, vornehme Gesellschaft"). Seine letzte Folgerung: Nur in einer Begegnung oder Zusammenkunft von liebenswürdigen und gebildeten Menschen ist "finura verdadera" ("wahre Vornehmheit") zu treffen. Die sanfte Kritik, die Mesonero ausübt, wird aber niemals zur Karikatur. Manche Dinge, die uns heute lächerlich vorkommen, wie die Handschuhe beim Kartenspiel, waren zeitbedingt.

Die Revista Española veröffentlichte fünfzehn solche "escenas Matritenses" zwischen dem 24. Nov. 1832 und dem 23. Apr. 1833; dann unternahm Mesonero seine berühmte Reise nach Paris, und Larra/Fígaro übernahm zu seiner Theaterkritik auch den Posten des "costumbrista" an der Revista Española.

Kurz vor der Abreise Mesoneros wurde Duráns Akademierede von 1828 in Fortsetzungen veröffentlicht (März 1833). Diese Veröffentlichung wurde wahrscheinlich von López Soler

27) Vielleicht kann dieser Fehler von "yo" als Anspielung auf die Hofuniform der "Próceres" angesehen werden, die altspanischen Hoftrachten nachgemacht war.

angeregt, der damals kurze Zeit zum Redaktionsstab gehörte, bevor er nach Barcelona zurückging und dort El Vapor gründete. Larra schrieb im April eine Kritik dazu (2.4. 1833), in der er Duráns Ansichten mit den seinen bekräftigte.

Um die Literaturkritik in der Revista Española richtig einzuschätzen, muss man in Betracht ziehen, dass Literatur- und Theaterkritik zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in Spanien nicht übermässig bedeutend waren. Kritik fand sich eigentlich nur in den Zeitschriften der Zeit und konzentrierte sich hauptsächlich auf das Theater. Die Kritik in der Revista ist vor allem die Kritik Larras, obwohl er nicht alle Kritiken selber geschrieben hat. Das meiste, was von ihm in der Revista erschien, ist durchtränkt von Politik. Wenn er zum Beispiel ein Theaterstück oder eine Oper verreisst, dann ist das für ihn eine willkommene Gelegenheit, Pfeile gegen die Regierung abzuschiessen.[28] Er hat niemals die schon im Pobrecito Hablador herausgestellten Ziele der Besserung der spanischen Verhältnisse mit Hilfe der Satire aus den Augen verloren. Eine willkommene Gelegenheit für politische Satire sind Maskenbälle. In der Revista von 1833 erschienen mehrere Berichte über solche Veranstaltungen in Madrid.[29] Sie gipfeln in dem berühmten

28) Über die politische Seite der Theaterkritik Larras wurde verschiedentlich in der Literatur geschrieben: Llorens, Marrast, Navas-Ruiz, Ullman, Tarr und andere.

"Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres" (18.2. 1834). Larra war damals schon Martínez de la Rosa gegenüber feindselig eingestellt, Fígaro aber nimmt in diesem an Quevedo gemahnenden Schwank, der eine meisterhafte Karikatur von Martínez de la Rosa darstellt, eine objektive Stellung ein.[30]

Sieht man von der Kritik Larras ab, so kann man sagen, dass alles beim alten blieb: Theaterkritik war nach wie vor eine Wiedergabe des Inhalts der Stücke, die gerade Furore machten oder, was genauso interessant war, durchgefallen waren oder einen Skandal hervorgerufen hatten. Bücher wurden besprochen, wenn ein besonderer Grund dazu da war. Dies war zum Beispiel der Fall, wenn das Buch von einem Politiker geschrieben worden war--damals waren Politiker zugleich Dichter und Dichter Politiker--oder wenn sich einer der Redakteure gerade für ein Buch interessierte, weil es ein Freund geschrieben hatte. Selbstverständlich wurden in der Revista Española alle Bücher und Theaterstücke von Martínez de la Rosa besprochen. Aus der Vielfalt von Larras Kritiken möchte ich diejenigen über die Werke von Martínez de la Rosa besonders

29) "Bailes de máscaras ... de 1835": 12., 14., 17., 19. Jan. 1834, BAE 127, S. 334-337.

30) Dies musste er schon im Hinblick auf die Selbstzensur der Revista tun, die nichts druckte, was das Missfallen des Zensors erregt hätte. Diese Tatsache erklärt, warum etliche von Larras bekannten Aufsätzen zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden.

herausheben, sie zeigen nämlich, dass Larra nicht nur für Zweideutigkeiten und Satire in der Kritik zu haben ist, sondern dass er den Minister, der Martín de la Rosa ja war, von dem Dichter, der er auch war, sehr wohl zu unterscheiden wusste.

Das erste der Stücke von Martínez de la Rosa war Los celos infundados (21.2. 1833). Diese Kritik ist aus verschiedenen Gründen interessant. Zu diesem Zeitpunkt glaubte Fígaro-Larra, dass das spanische Theater sich wiederzubeleben begänne. Diese Annahme wird in den beiden ersten Absätzen zun Ausdruck gebracht. Beweis dafür ist "un acontecimiento literario la aparición de uno obra original" ("ein literarisches Erlebnis, das Erscheinen eines original spanischen Werkes"). 1833 war Los celos infundados o el marido en la chimenea (Unbegründete Eifersucht oder der Ehemann im Kamin) ein wichtiges Werk; dass es bald veraltet und überholt sein würde, sah Larra nicht voraus. Larra gibt eine ausführliche Inhaltsangabe, welche von einem unverfrorenen Lobspruch gefolgt ist:

> Un lenguage puro y hábilmente manejado, un estilo decoroso, un diálogo admirablemente cortado, lleno de viveza y donaire, una versificación robusta, un conocimiento extremado de los recursos dramáticos y de los efectos teatrales y el hombre conducido a la convicción por medio del ridículo, nos revelan al filosofo, al crítico, al autor cómico, al poeta, al escritor, en fin, que se presenta en primera línea a exigirnos el aplauso que derecho le debemos.
>
> (Eine reine Sprache, die geschickt gehandhabt wird, ein würdiger Stil, ein bewundernswert zugeschnittener Dialog, eine Überfülle von Lebhaftigkeit, Anmut und Witz, die in kernige Verse gebracht sind, eine ausserordentliche Kenntnis der dramatischen Hilfsquellen und der theatrali-

schen Wirkungen, dazu ein Mensch, der von der Überzeugung für die Mittel der Lächerlichkeit gelenkt wird, alles das enthüllt uns den Philosophen, den Kritiker, den Dichter und Schriftsteller. Wir zeigen dies in erster Linie durch den Applaus, den wir mit Recht schuldig sind. (BAE 127, S. 180b, 181a).

Und gegen Ende des Artikels heisst es:

... serán siempre un bello monumento de nuestra literatura, y un modelo para los que quieran escribir comedias españoles en español.

(... sie werden immer ein schönes Monument unserer Literatur sein, ein Vorbild für diejenigen, welche spanische Komödien auf Spanisch schreiben wollen. BAE 127, S. 182a). 31)

Eine derartige Lobhudelei war im Interesse der Revista Española, deren Leser alles guthiessen, was Fígaro schrieb, obwohl das Stück nichts anderes war (und noch ist) als ein unschuldiger Unfug, um den eifersüchtigen Ehemann einer jungen Frau von seinem Laster zu kurieren. Die Situationen des Stückes sind unwahrscheinlich und abgeschmackt, und Larra selbst gibt zu, dass wir nur eine Nachahmung von Leandro Moratín vor uns haben. Aber das Stück ist endlich spanisch und keine Übersetzung oder die Neubearbeitung eines alten Stückes aus dem Siglo de Oro.

Dann kamen Ende August 1833 bei Jordán in Madrid die Poesías von Martínez de la Rosa heraus. Diese Gedichte riefen augenscheinlich Fígaros Entzücken hervor:

¡Qué ternura en sus composiciones! ¡Qué sentimiento en sus versos! ¡Qué profundidad a veces! ¡Qué dulce y melancólica filósofía!

31) In einer Wiederherausgabe seiner gesammelten Artikel in 1835 hat Larra den Überschwang von 1833 bedeutend gemässigt.

(Welche Zartheit in seinen Dichtungen! Welche Empfindungen in seinen Versen ! Welche Tiefe zuweilen; Welche süsse und schwermütige Philosophie; BAE 127, S. 274a).

So schreibt Fígaro am 3. Sept. 1833 in der Revista. Nun bedeuten aber diese Gedichte, die über einen gewissen Zeitraum hin (1811-1831) geschrieben worden waren, durchaus keine romantische Revolution in der Dichtkunst Spaniens. Fígaro weiss das, und nach all dem Lob, das er gespendet hat, erklärt er gegen Ende seiner Ausführungen: Eines tut uns leid, dass Señor Martínez de la Rosa so meisterhaft er auch Anakreon und Gessner nacheifert, nicht erkannt hat, dass die Neigungen unseres Jahrhunderts anders sind, dass wir stärkere Eindrücke wollen. Wo verstecken sich die Anregungen von Lamartine oder die weltschmerzliche Philosophie von Byron?

Die Weltschmerzphilosophie von Byron hat Martínez de la Rosa zwar weder besungen noch in seinen Theaterstücken gestaltet, aber er hat das Venedig Byrons mit seinen Festen, Intrigen und Liebesabenteuern in seiner Conjuración de Venecia auf die Bühne gebracht. Die Uraufführung dieses Stückes am 23. April war das Theaterereignis des Jahres 1834 in Madrid. Das Stück wurde ohne Unterbrechung an fünfzehn aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt (Llorens, S. 385), was ganz und gar ungewöhnlich war. Wie gross der Erfolg tatsächlich war, geht daraus hervor, dass das Stück auch noch gespielt wurde, als Martínez de la Rosa nicht mehr Premierminister war; es wurde in 1834 allein

59 mal wiederholt (Marrast, Espronceda, S. 401). Fígaro hat dieses Ereignis in der Revista Española auch entsprechend gefeiert. Am 24. April erschien nur eine kurze Notiz, der am nächsten Tag eine enthusiastische Besprechung folgte. "No hemos visto nada mejor en Madrid" ("Wir haben nichts Besseres in Madrid gesehen"). Diese Ausserung bezieht sich aber nicht nur auf das Stück selbst, sondern auch auf die glanzvolle Aufführung und auf die Leistungen der Schauspieler.

Das Stück war nichts Neues mehr, es war schon 1820 bei Didot in Paris herausgekommen, der die Obras literarias von Martínez de la Rosa verlegt hatte. Für das Liebespaar des Stückes haben Romeo und Julia Pate gestanden, Alfred de Vignys Le More de Venise gehörte zu den Quellen, aus denen Martínez de la Rosa schöpfte. Die Handlung spielt in 1310, und Martínez de la Rosa benützte sie, um seine Revolutionstheorien darzustellen: Revolutionen sind nicht gegen die Gesetze, sie sind gegen die Tyrannen. Solche Ansichten waren Wasser auf die Mühlen der jungen Romantiker. Die romantische Haltung des Stückes zeigte sich in den Grabesszenen, in den gehäuften Grässlichkeiten, in den Kerkerszenen und vor allem im melodramatischen sentimentalen Stil des Ganzen; ausserdem wurde nur eine Einheit eingehalten: die der Handlung. Dem allen trug Larra in seiner Kritik Rechnung.

Die helle Aufregung über La Conjuración de Venecia

liess ein anderes Werk von Martínez de la Rosa in den Hintergrund treten: die Biographie Hernán Pérez del Pulgar. Larra hatte das Buch am 30.3. 1834 in der Revista besprochen.[32] Diese Besprechung, eins von Larras Meisterstücken an Zweideutigkeit, löste zwar keines der so häufigen Zeitungsduelle aus, sie regt aber dazu an, Larras Kritik mit der von Antonio María Segovia zu vergleichen. Segovia schrieb als "El estudiante" für La Abeja.[33] Es geschah öfter, dass diese beiden Zeitungen dieselben Stücke und Neuerscheinungen besprachen und meistens waren auch die Ansichten ähnlich, deshalb erscheinen die Gefechte mit La Abeja nicht als Debatten einer Zeitung mit einer anderen, sondern eher als persönliche Unstimmigkeiten zwischen zwei Journalisten. Das war sicherlich der Fall, als Fígaro und El estudiante nahezu gleichzeitig Hernán Pérez del Pulgar besprachen. Segovias "Preislied" auf den Hernán Pérez ist voll von versteckten Spitzen, die sich gegen Larras historischen Roman El Doncel de don Henrique el Doliente richten, der um dieselbe Zeit herauskam (2 Bde. Jan.-März 1834).[34] Segovia vergleicht in seinem Aufsatz Spaniens

32) Hernán Pérez del Pulgar, el de hazañas. Bosquejo histórico. Madrid: Jordán 1834.

33) Antonio María Segovia é Izquierde (1806-1874), Journalist und Dramatiker, Mitarbeiter und Redakteur an vielen Zeitschriften--nicht alle romantisch--hervorzuheben aus einer langen Reihe sind: La Abeja, El Artista, El Semanario Pintoresco; siehe: M.L. González Mollcda, "Antonio María Segovia", Revista de Literatura 24 (1963) S. 101-124.

ruhmreiche Vergangenheit mit der misslichen Gegenwart, ausserdem zeigt er sich sehr angetan von der altertümlichen Sprache, in der das Buch geschrieben ist. Martínez de la Rosa hatte den Stil der alten Historienschreiber, insbesondere die Prosa des Diego de Mendoza nachzubilden versucht. Segovia stellt diese Sprache der Sprache der modernen historischen Romane gegenüber, die er als "degeneriert" bezeichnet (Segovia, Colección ..., S. 50/51). Er benützt auch die Gelegenheit, um generell sein Missfallen an den Romanen im Gefolge Walter Scotts auszudrücken. Er führt moralische Gründe dafür an und nennt sie "... esas novelas históricas monstruo rescucitado" ("jene historischen Romane, ein monströses Genre wiederbelebt." S. 49). In El Doncel erscheint die Figur des Macías, der eine verheiratete Frau liebt; er ist eine tragische, aber keine vorbildliche Gestalt. Dann hebt Segovia die gründliche Dokumentation hervor. Alles, was Segovia gefällt, verurteilt Fígaro. Das fängt bei der Sprache an: "No faltará quien llame la obra entera un arcaísmo ..." ("Es wird nicht ausbleiben, dass man das ganze Werk archaisch nennt ..."), und wenig weiter: " ..,las lenguas siguen la marcha de los progresos y de las ideas." ("... denn die Sprachen folgen dem Fortschritt und den Ideen." BAE 127, S. 259a). Larra hatte

34) Segovia sah in Larra einen Nebenbuhler, den es zu übertreffen galt. Siehe: Tarr, "More Light on Larra", S. 98. Die modernen Kritiker beurteilen das Buch im Sinne Segovias.

in seinem Buch eine Analogie der schon chronischen modernen Unordnung der spanischen Verhältnisse gezeigt, die seiner Meinung nach nur durch ein Wunder--an das er nicht glaubte-- geheilt werden könnte. Martínez dagegen versuchte die Möglichkeit dieses Wunders aufzuzeigen. Beide Bücher spiegeln die Gegenwart in der Vergangenheit. Larras Spiegel ist schärfer.

Segovias öffentlich ausgedrücktes Missfallen hat den Siegeszug des historischen Romanes nicht aufgehalten, und Larra schrieb weiter seine Buch- und Theaterkritiken mit politischen Obertönen, um dann ganz zu politischen Schriften überzugehen.

Ein Jahr später verwandelte sich die Revista wieder einmal: sie fusionierte sich mit dem ultraliberalen El Mensajero de las Cortes und nannte sich von nun an Revista-Mensajero. Die Meuterei in La Granja blies auch dieser Zeitschrift das Leben aus.[35]

Gleichzeitig mit der Revista Española erschien La Abeja, die Zeitung, für die Segovia schrieb. La Abeja war keine Zeitschrift, sondern eine bedeutende Tageszeitung. Sie hatte ihr Dasein als El Universal begonnen, vertrat sowohl politisch als auch literarisch die gleichen Ansichten wie El Siglo und wurde daher auch von dem gleichen Geschick

35) La Motín de La Granja (die Meuterei von La Granja, Sommersitz der spanischen Königin), 12. Aug. 1836 zwang die Königin, die Verfassung von 1812 wieder einzuführen.

betroffen: sie wurde verboten (19. Mai 1834).[36] Schon am 10. Juni erhob sich ein neuer Phönix aus der Asche: La Abeja, diario universal (10.6. 1834-31.5. 1836).[37] Von politischer Opposition ist keine Rede mehr. Das Blatt hielt einen gemässigten Kurs. Die meisten politischen Artikel erschienen unsigniert. Diese Anonymität wurde erst aufgegeben, als Eugenio de Ochoa als Nachfolger von Joaquín Francisco Pacheco[38] die Herausgabe und zugleich den Sessel des Chefredakteurs übernahm. Er schrieb eine ganze Reihe von Leitartikeln selbst und zeichnete sie auch. Bemerkenswert ist, dass der Redaktionsstab dieser Zeitung aus lauter noch sehr jungen Männern bestand: Juan Donoso Cortés, Juan Bravo Murillo, Antonio Ríos Rosas, Mariano Roca de Togores; alle waren sie unter dreissig. Gomez Aparicio hat also recht, wenn er die Zeitung als eine "Schule für Journalisten" bezeichnet (G.A., S. 201). Doch waren auch damals sehr bekannte Schriftsteller, wie Bretón de los Herreros, unter den Redakteuren.

Ebenso wichtig wie die Politik war für diese Zeitung die Literatur. Das unterscheidet La Abeja von anderen Tages-

36) Fermín Caballero, El Gobierno ..., S. LXXI.

37) Original eingesehen in der Universitätsbibliothek der University of Toronto.

38) Joaquín Francisco Pacheco (1808-1885) schrieb romantische Dramen: Alfredo 1835, Los Infantes de Lara 1836, Innenminister 1846, Mitarbeiter an verschiedenen Zeitschriften: Navas-Ruiz, El Romanticismo, S. 294.

zeitungen der Zeit, die Literaturnachrichten nur dann brachten, wenn nicht genug politischer Stoff da war, die Spalten zu füllen. Wir finden in La Abeja kein romantisches Manifest, denn die Zeitung kennt nur zwei Richtlinien für die Beurteilung von Literatur: gut und schlecht. Es wird von allem und möglichst für jeden etwas gebracht. Unter der Überschrift "Variedades" erscheinen oft spanische Übersetzungen von englischen und französischen Artikeln, die vorwiegend das Magasin Universel und das Magasin Pittoresque (beide Paris 1833-1840, bzw. 1882) liefern. Aus englischen Quellen kommen vor allem Artikel naturwissenschaftlichen Inhalts und solche über Regierung und Erziehung. In einem Leitartikel über "Periódicos" heisst es, dass englische Zeitungen ohne Zweifel die nützlichsten sind, die man in Europa veröffentlicht, denn sie haben ein grosses Repertoire, in dem alle Klassen und Berufe etwas zur Belehrung, aber auch zur Erholung finden können.

An Erholung war offenbar auch in den Literaturspalten gedacht, denn es gab nicht nur Kritik, sondern auch viele Originalbeiträge, besonders Gedichte und cuadros de costumbres. Diese waren nicht immer für La Abeja neu geschrieben; so wurden am 9. Dezember 1835 Las tres tertulias von Mesonero Romanos wiederabgedruckt, die zuvor in der Revista Española erschienen waren (Jan. 1833). Die meisten dieser literarischen Beiträge waren von Bretón de los Herreros. Er kultivierte eine Art von Gedicht, die für

La Abeja charakteristisch wurde: die "letrilla". In diesen Versen vereinigten sich costumbrismo und politische Satire--keine giftige, eine humorvolle Satire. Diese kleinen graziösen Werke trugen viel zur Beliebtheit von La Abeja bei. Doch muss hier auch noch ein anderes Gedicht erwähnt werden, weil es als ein wesentlicher Fortschritt auf dem Gebiete der Poesie angesehen wurde: "La mariposa negra" ("der schwarze Schmetterling") von Nicomedes-Pastor Días.[39] Das Gedicht wurde zusammen mit Erläuterungen von Pacheco veröffentlicht (9. Febr. 1835), der am Ende feststellte: "Sus inspiraciones ... prometen hacer sentir en España un reflejo de la sensaciones que producen entre nuestros vecinos las de Lamartine y A. de Musset." ("Seine Inspirationen ... lassen in Spanien eine Rückstrahlung der Empfindungen fühlen, welche von unseren Nachbarn Lamartine und A. de Musset hervorgerufen werden.") "La mariposa negra" führt die Weltschmerzpoesie in Spanien ein. Aber La Abeja hat sich noch andere Verdienste in der Förderung der Romantik in Spanien erworben. Seit dem 1. Dez. 1835 werden Übersetzungen der Romane Victor Hugos veröffentlicht, zuerst Bug Jargal und Han d'Island, beide übertragen von Eugenio Ochoa, was die Kritik von Mesonero Romanos hervorrief, der sich von der "exaltierten" Romantik abwandte.

39) Nicomedas-Pastor Días (1811-1863), Diplomat, 1847-1850 Rektor der Universität von Madrid; seine Gedichte sind autobiographisch, träumerisch, haben Tod und Einsamkeit zum Thema, er schreibt auch philosophische Ge-

La Abeja bringt aber nicht nur Kritiken im Nachhinein. Sie zeigt wichtige Theaterereignisse auch im Vorhinein an. Die Zeitung spielt eine führende Rolle in der Anerkennung des französischen Theaters in Madrid und trägt zum Verständnis des Theaters von Victor Hugo bei, dessen Lucrece Borgia analysiert und mit dem spanischen Theater des neunzehnten Jahrhunderts verglichen wird. Auch ein anderes Stück erscheint: Schillers Maria Stuart, übersetzt von Bretón als María Estuarda, doch übersetzte Bretón nicht das Original, sondern eine französische Fassung. In der Kritik vom 8. Sept. 1834 wird betont, dass das klassische Theater immer noch seine Verdienste habe und man nicht beabsichtige, seine Schönheiten zu verleugnen. Als dann im Juli 1835 Hugos Lucrecia Borgia aufgeführt wird, schreibt Bretón: "... los medios usados ... son altamente dramáticos, y tanto la pintura de los caracteres comoel diálogo muestran que Lucrecia Borgia es obra de un talento colosal." ("Die benützten Mittel ... sind hoch dramatisch, die Charakterzeichnung und der Dialog zeigen, dass Lucrecia Borgia das Werk eines überragenden Talentes ist.")

In den Theaterkritiken taucht ein anderer alter Bekannter auf: M. Ducange mit seinen Trente Ans, ou la vie

dichte, übersetzt französische Gedichte; "La mariposa negra" ist eines der Traumgedichte: der Schatten einer ehemals geliebten Frau kommt in einer fantastischen Vision zurück und bereitet neue Qualen: Alborg, Historia de la Literatura Española, IV., S. 399-405.

d'un joueur; über dieses Stück hatte sich der Duende Satírico so sehr entrüstet (1828). Jetzt wird bemerkt, dass das Publikum diese Art von Stücken liebt und dass sie so immer wieder Erfolg haben. (Juli 1835).

Eine Regierungsänderung brachte eine neue Verwandlung von La Abeja, eigentlich nur eine Namensänderung ; aus La Abeja wurde über Nacht La Ley. Die Meuterei von La Granja fegte auch diese Zeitung hinweg. (G.A., S. 230).

IV. DIE HERRSCHAFT DER ROMANTIK IN MADRID:

EL ARTISTA

Während die politischen Wirren der Zeit eine Regierung der andern folgen liessen und die Carlistenkriege draussen in den Provinzen Stadt und Land verwüsteten, während in Madrid die Klöster gestürmt wurden,[1] erschien in dieser Stadt die grossartigste und berühmteste aller romantischen Zeitschriften: El Artista, eine Zeitschrift, "die die Fahne der Literatur und Kunst inmitten eines hochpolitischen Panoramas" hochgetragen hat (Cruz Seoane, S. 226).[2] Der Name, die äussere Aufmachung, die literarische Orientierung waren dem französischen L'Artiste nachgeahmt.

Obwohl Herausgeber und Mitarbeiter sich als Vorkämpfer der Romantik verstanden, war die Haltung der Zeitschrift gemässigt. Man wollte nicht um jeden Preis neu sein und "épater le bourgeois". Die Mässigung zeigt sich

1) Carr, Spain, S. 220.

2) El Artista, Periódico semanal de Artes, Literatura e Historia, Madrid 1835-1836. In der Sekundärliteratur gehört es zum guten Ton, sehr ausführlich über El Artista zu schreiben: Llorens hat in seinem Buch Romanticismo ein ganzes Kapitel (S. 258-270), Marrast, Espronceda widmet der Zeitschrift gleich zwei: XII und XIII, S. 411-458. In dieser Arbeit wird nach einer Mikrofilmkopie in der Bibliothek der University of Alberta zitiert.

3) L'Artiste, Revue de L'Art contemporain, Paris 1831-1838, gegründet von Achille Ricourt, zitiert nach einer Mikrofilmkopie in der Bibliothek der U. of A.

in den Ausführungen von Campo Alange, der erklärte:

> Con igual empeño rechazamos las ridículas exigencias de algunos que se llaman a sí mismo retóricos; el desenfreno de los que burlándose de todás creen que no conviene aprender las reglas sino para hacer lo contrario de lo que ellas prescriben.
>
> (Mit derselben Beharrlichkeit lehnen wir die lächerlichen Forderungen derjenigen ab, die sich Redekünstler nennen; sowie die Zügellosigkeit jener, welche sich über alle Fesseln lustig machen, die glauben, dass es nur passend ist, die Regeln auswendig zu lernen, um das Gegenteil von dem zu tun, was diese vorschreiben. 4)

Angriffslustig waren die Mitarbeiter von El Artista nur gegen diejenigen, die sie "Classiquistas" nannten. Hierher gehört Espronceda unbarmherzige Satire "El pastor classiquino" (Nr. 2, 24.5. 1835, S. 251-252).

El Artista war "muy bellamente editada" ("sehr schön herausgegeben"). Seine Ausstattung und die vielen Bilder von hoher lithographischer Qualität waren für diese Zeit luxuriös. Unter den Bildern finden wir Portraits von Männern, über die in El Artista geschrieben wurde, aber auch Landschaften und Abbildungen zu den einzelnen Beiträgen. Die zwölf Seiten, die jedes Heft umfasste, gehörten der Literaturkritik, den Literaturnachrichten und der Literatur selbst. Fast ein Drittel der Beiträge sind Gedichte: 94 von 339. Sehr oft--in Vers und in Prosa--erscheint der Name von Eugenio de Ochoa: 82 von 339 Beiträgen, also ein Viertel aller Beiträge stammen aus seiner

4) José Negrete Conde de Campo Alange, "El último día de un reo de muerte por Victor Hugo", El Artista, Nr.4 25.1. 1835, S.4.

Feder. Es folgen Pedro de Madrazo, Santiago de Masarnau und José Negrete Conde de Campo Alange (34, 27, 24 Beiträge). El Artista huldigte dem Grundsatz des "prodesse et delectare", daher die vielen Gedichte und die zahlreichen fantastischen Geschichten in der Art von E.T.A. Hoffmann, geschrieben von Ochoa, Espronceda und anderen. Diese Geschichten erschienen in jeder Nummer, waren sie zu lang (mehr als drei Druckseiten), so erschienen sie in Fortsetzungen. Es gibt nur wenig allgemeine Literaturkritik (Campo Alange und Ochoa), dafür um so mehr Theaterkritik--fast die Hälfte aller literaturkritischen Beiträge. Da man den Leser bilden will, bringt man Biographien von Künstlern und Schriftstellern, meist bebildert, und Artikel, die sich mit den schönen Künsten und mit dem Verhältnis von Malerei und Plastik zur Romantik befassen.

Um die besondere Bedeutung und die Einmaligkeit dieser Zeitschrift ganz zu begreifen, muss man die kulturellen Voraussetzungen kennen, vor allem muss man in Betracht ziehen, dass sich der Begriffsinhalt der Worte "Kunst" und "Künstler" seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur in Frankreich und Deutschland, sondern auch in Spanien gewandelt hatte.[5] Wenn Jovellanos[6] das Wort "artista" ge-

5) Vgl. Paul Bénichou, Le sacre de l'écrivain, S. 421-422.

6) Melchior Gaspar de Jovellanos (1744-1811), Politiker und Schriftsteller, Vorläufer des costumbrismo, schrieb 1744 ein Melodrama El delincuente honrado.

braucht, so versteht er darunter dasselbe, was wir heute "artisano" ("Kunsthandwerker") nennen würden. Um 1762 war in Frankreich ein Maler oder ein Architekt ein Künstler, denn um sein Werk herzustellen, brauchte es nicht nur Geist, sondern auch die Hände. Die praktische Arbeit des Künstlers glich der des Handwerkers. Während der französischen Revolution wandelten sich die Begriffe und nicht nur Maler, Bildhauer und Architekten waren jetzt Künstler, Dichter und Musiker wurden jetzt auch zu "Künstlern". Die Kunst selbst wurde zu einem Kult, zu einer Religion gewissermassen, und die Künstler wurden zu den Göttern, die nun auch in L'Artiste und in El Artista verehrt wurden. Eine Kunst auszuüben war die höchste Stufe menschlicher Tätigkeit, und deshalb wurde der Künstler als der Mensch gesehen, der jeder Verehrung würdig war. Die Bezeichnung "Künstler" wurde ebenso begehrt wie ein Adelstitel.

Zweck der Zeitschrift L'Artiste war kein anderer als dem Kult von Kunst und Künstlern zu dienen. Die Zeitschrift wurde von Dichtern geschrieben--oft über Maler--und blieb in engem Kontakt mit Kupferstechern und Musikern und den Theatern. Die Zeitschrift hielt sich von allen politischen Bindungen fern. Eugène Delacroix beglückwünschte sie zu diesem anti- oder auch a-politischen Zug:

> ... vous êtes à peu près le seul que la politique n'envahit pas. Tenez ferme, monsieur; résistez à ce torrent: parlez-nous de musique, de painture, de poésie, vous verrez venir a vous tous ceux qui donnent la première place aux plaisirs de l'imagination.
> Eugène Delacroix.[7]

Uber die gesellschaftliche Stellung des Künstlers schrieben Saint-Chéron und Jules Janin, der in der Kunst eine besondere Art zu leben sah. Saint-Chéron sah gewisse Gruppen der Gesellschaft als nicht mehr bestehend oder von Prestigeverlust betroffen an. Diesen dadurch in der Gesellschaft frei gewordenen Platz forderte er nun für den Künstler: "De notre époque", so schreibt er, "seulement commence l'émancipation complète de l'artiste aujourd'hui est placé au milieu de la societé tout entière, il s'inspire de désirs et des souffrances de tous, il parle à tous, il crée pour tous; il n'est plus valet, mais peuple; il n'attend son salaire que de son travail et des productions libres de son génie; sa position sociale est donc devenue plus morale, plus indépendante, plus capable de favoriser les progrès de l'art. ... Une position sociale toute nouvelle est créé pour l'artiste.[8]

Jules Janin versuchte nun Kunst und Künstler, wie man sie nach der Revolution verstand oder vielleicht besser, wie er meinte, dass man sie verstehen sollte, zu definieren. Er stellt fest:

L'art c'est la vie, l'art c'est un don de l'âme sous des formes diverses, l'âme c'est l'amitié, c'est l'amour, c'est la colère, c'est la vengeance, c'est la voix qui reveille les peuples, qui chante la liberté, qui délivre les esclaves, ... l'art c'est la dernière gloire à la quelle aspirent les nations maîtresses, ... l'art c'est la Grece, c'est l'Italie, c'est la France, c'est Allemagne, c'est Angleterre. ... Dans les temps de révolution, l'art c'est le repos; dans le temps de calme, l'art c'est le bonheur![9]

7) "Au Directeur de l'Artiste" Lettres sur les Concours, L'Artiste I, S. 51.

8) Saint-Chéron, "De la position sociale des artistes," L'Artiste 4 (1832) S. 50-53; S. 52.

9) Jules Janin, "Être artiste", L'Artiste 1 (1832) S. 9-12; S. 9; S. 12.

Ganz und gar auf Kunst eingestellt, brachte L'Artiste regelmässig Buchbesprechungen, Theater- und Konzertkritiken und Lesestoff zur Unterhaltung. Die Zeitschrift ist ein getreuer Spiegel des Pariser Kulturlebens nach der Julirevolution. Die heftigen Kämpfe um die Romantik haben aufgehört, die Bücher, die besprochen werden, sind oft luxuriöse Neuausgaben romantischer Werke. Ich führe die Besprechung einer illustrierten Neuausgabe von Notre-Dame de Paris als Beispiel an. Dort heisst es:

> Notre-Dame de Paris n'est pas seulement une oeuvre souvent bizarre, quelquefois sublime; c'est aussi une oeuvre d'érudition. L'auteur n'avait pas encore appris qu'il faisait du moyen âge une étude consciense: il y a tant de gens qui l'aiment sans le connaitre, sur la parole d'autrui et pour se mettre à la mode, qu'il faut s'empresser de rendre bonheur à ceux qui sont en la courage d'en renuer la poussiere. 10)

Sonst wird in der Hauptsache eine genaue Inhaltsangabe gegeben, und die Illustrationen werden im Verhältnis zum Text besprochen und gelobt. Die Buchbesprechungen sind alle auf die gleiche Art verfasst und noch lange keine Analysen, wie man sie heute erwartet. Auffallend ist, dass die Malerei--schon viel früher als die Dichtkunst und als die Schriftstellerei als eine Kunst angesehen--den ersten Platz zu Gunsten der Dichter räumen muss. Die Abbildungen im Artiste sind nicht um der Malerei willen da, sondern um das geschriebene Wort herauszustellen. Auf der Titelseite der ersten Nummer (und in verschiedenen an-

10) Natalis de Wailly, L'Artiste 1 (1831) S. 95.

deren nachher) erschien eine Vignette von Tony Johannot auf der alle Künste vertreten sind: Dichtkunst, Bildhauerei, Malerei und Musik (Gesang und Instrumentalmusik). Der Musikant hält eine Laute, dieses Instrument war die romantische Antwort auf die klassische Lyra. Die Spalte "Revue Musicale" erscheint dann auch in fast jedem Heft. In 1830/31 ist es Paganini, dem Paris zu Füssen liegt und in der Oper feiern der Freischütz und die Euryanthe Carl Maria von Webers Triumphe. Die "Revue Dramatique" berichtet über die melodramatischen Stücke von Scribe, Bayard und Ducange, und zur Unterhaltung gibt es die "contes fantastiques". Französische Übersetzungen der Serapionsbrüder von E.T.A. Hoffmann müssen sehr beliebt gewesen sein,[11] denn etliche von ihnen erscheinen in den ersten Jahren von L'Artiste. Diese Zeitschrift nun war das bewunderte Modell für El Artista.

L'Artiste erfreute sich in Paris, ähnlich wie die Revue de Mondes, eines dauerhaften Erfolges. Dieser Erfolg beruhte aber nicht nur auf dem Wert dieser Zeitschriften, sondern auch darauf, dass in Paris ein grosses Publikum da war, das Hugo, Dumas, Vigny und Balzac las und die Theater besuchte. Eugenio Ochoa, der seit seinem dreizehnten Lebensjahr in Paris gelebt hatte (1828-1834), kannte natürlich diese Zeitschrift und hoffte den Pariser Erfolg

11) Sie waren 1830/31 nicht mehr neu, die ersten französischen Übersetzungen erschienen schon 1820.

mit einer ähnlichen Zeitschrift in Madrid zu wiederholen. Vor allem wurde die äussere Aufmachung von L'Artiste imitiert: Format, Drucktechnik, bis hinein zu den gotischen Buchstaben der Überschriften. Marrast findet, dass die grosse Jugend der Spanier diese "ein wenig servile Naivität der Nachahmung" entschuldigt. (Marrast, Espronceda, S. 412).[12]

Die in der modernen Kritik so oft besprochenen Plagiate aus L'Artiste regten damals, als El Artista erschien, niemanden auf. Es gab noch keine Copyright-Gesetze, und der Wiederabdruck von interessanten Artikeln war eine oft geübte Gepflogenheit.[13] Die Artikel im Artista hatten allerdings einen zusätzlichen Schönheitsfehler: sie waren mit den Initialen von Ochoa und Madrazo gezeichnet, anstatt die wirklichen Verfasser zu nennen.[14] El Artista besteht aber nicht ausschliesslich aus Plagiaten und Nachahmungen. Es gibt wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Zeitschriften, die hervorgehoben werden müssen.

12) Marrast hat diese Entlehnungen einzeln angeführt, besonders auch die Stiche von Johannot, die Madrazo mit seinen Initialen zeichnete: Marrast, Espronceda, S. 412, 413.

13) Carnerero tat es schon in den Cartas Españolas, niemand schien das zu bemerken; Llorens ist der einzige, der meines Wissens bis jetzt darüber geschrieben hat. Siehe Kap. III, Note 35.

14) Simón Díaz schrieb 1947 einen Artikel über El Artista und L'Artiste, in dem er in gewundenen Ausreden den Makel des Plagiates von Artikel und Bildern aus der Welt schaffen möchte. Warum das in 1835 eine missliche

L'Artiste erschien zu einer Zeit als sich in Frankreich die Auseinandersetzungen um die Romantik beruhigt hatten. In Madrid war das nicht der Fall. Auch waren alle französischen Mitarbeiter bedeutend älter als die Spanier, und obwohl sie Dichter waren, gab es in L'Artiste kaum Gedichte.

der kurzen Zeit seines Bestehens (etwas über ein Jahr) finden sich in El Artista an die neunzig Gedichte, nicht wenige davon die grössten der spanischen Romantik. El Artista präsentierte sich als das Organ einer literarischen Gruppe mit bestimmten Zielen. In seinem Gesuch an die Königin um die Erlaubnis, eine Zeitschrift gründen zu dürfen, hatte Ochoa geschrieben:

> Señora, ... se proponen publicar ... un periódico semanal, intitulada El Artista, cuyo objeto no será otro que el de popularizar, si es posible, entre los españoles la afición a las Bellas Artes, para lo cual contendrán todos sus números retratos y biografías de hombres célebres, como tambien descripciones de monumentos y trozos de amena literatura. ...
> Madrid, 17 de junio de 1834.--Eugenio de Ochoa, Federico de Madrazo.

(Majestät. ... Wir haben vor, ... eine Wochenzeitschrift genannt El Artista zu veröffentlichen, deren Zweck kein anderer sein soll als, falls es möglich ist, unter den Spaniern die Liebe zu den schönen Künsten volkstümlich zu machen, für dieses werden alle Nummern Bildnisse und Biographien von berühmten Männern enthalten, sowie Beschreibungen von Monumenten und Stücke der Unterhaltungsliteratur. ...) 15)

In Wirklichkeit sah das dann etwa so aus: El Artista präsentierte sich als Erneuerer von Literatur und Kunst,

Sache gewesen sein soll, wird aber nicht klar.

15) Zitiert in Juan Lopez Nuñez, Romanticos y Bohemios, S. 38-39.

er verteidigte das französische romantische Theater, und er glorifizierte die Kunst und den Künstler.

Der ersten Nummer der Zeitschrift war ein Prospecto vorangestellt, in dem es erklärend hiess:

" ... El objeto de este periódico no es otro que el de hacer populares entre los españoles los hombres de muchos grandes ingenios, gloria de nuestra patria, que solo son conocidos por un corto número de personas y por los artistas extranjeros que con harta frecuencia se engalanan con sus despojos. ... Procuraremos igualmente informar a nuestros lectores del estado de progreso o decadencia en que hallen las bellas artes en los países extranjeros que más immediatamente tienen relaciones con el nuestro, come Italia, Francia e Inglaterra ...

("... Der Zweck dieser Zeitschrift ist kein anderer als unter den Spaniern die grossen genialen, berühmten Männer unseres Landes volkstümlich zu machen, welche nur einer kleinen Anzahl von Leuten und ausländischen Künstlern bekannt sind, welche sich sehr häufig mit ihren Überresten schmücken. ... In gleicher Weise versuchen wir unsere Leser über den Stand des Fortschrittes oder des Niedergangs zu informieren, in welchem sich die schönen Künste in den fremden Ländern befinden, welche enge Beziehungen mit dem Unsrigen pflegen, wie Italien, Frankreich und England ... El Artista 1, o.S.)

Nicht genug damit, es folgte auch noch eine Einleitung (1, S. 1-2), in der Ochoa weit ausholt: ..."el hombre no es un materialismo mecánico (hervorgehoben im Text), sino una creación sublime, una emanación de la divinidad." ("Der Mensch ist nicht mechanischer Stoff, sondern eine erhabene Schöpfung, eine göttliche Ausstrahlung.") Dann geht er zu den literarischen und künstlerischen Leistungen seiner Zeit über:

En este siglo ha cantado el poeta Byron las tempestades del alma. Este siglo ha poseído en el pintor Laurence un rival de los Ticianos y los Van Dyck; en los escultores Alvarez Torwaldsen (!) y Canova, ... y en este siglo en fin, ha descendido al sepulcro en Santa Elena el gigante Napoleón ...

(In diesem Jahrhundert hat der Dichter Byron die Stürme der Seele besungen. Dieses Jahrhundert hat den Maler Laurence, einen Rivalen von Tizian und van Dyck besessen; die Bildhauer Alvarez, Thorwaldsen und Canova ... in diesem Jahrhundert endlich sank der Riese Napoleon auf Sankt Helena ins Grab.)

Endlich zählte er die Dichter und Tonkünstler auf:

... los poetas Tomás Moore, Beranger, Lamartine, Victor Hugo y Chateaubriand harán eterna la memoria del siglo en que vivieron. Beethoven y Mozart sonríen allá en la gloria escuchando la divina música de Rossini y de Mayerbeer, y aun vibran en Escocia las cuerdas de una mágica lira, húmedastodavía con los últimos suspiros de Walter-Scott (;)

(... die Dichter Thomas Moor, Beranger, Lamartine, Victor Hugo und Chateaubriand werden ewig das Andenken an das Jahrhundert, in welchem wir leben, erhalten. Beethoven und Mozart werden mit ihrem Ruhm die göttliche Musik von Rossini und Meyerbeer übertönen, und auch in Schottland werden die Saiten einer zauberischen Leier noch feucht von den letzten Seufzern von Walter Scott erklingen.)

Ochoa hielt, was er versprochen hatte, und seine Mitarbeiter halfen ihm dabei. El Artista druckte Prosa und Gedichte, die sich stilistisch des öfteren vom Gewohnten entfernten. Espronceda gab dem Artista einige Fragmente seines "Pelayo" (I, S. 137; S. 183-184), welche sicherlich nicht diejenigen waren, die er noch als Schüler Listas verfasst hatte. In den Artista-Fragmenten benützt er malerische orientalische Motive, aber auch Schrecken erregende Träume und Visionen. Schon vorher war in El Artista das wohl berühmteste aller spanischen romantischen Gedichte erschienen: Espronceda's "Canción del Pirata" (I, S. 43-44).

Das Gedicht wurde am 25. 1. 1835 in der 4. Nummer von El Artista zum erstenmal gedruckt und machte damals

grossen Eindruck. Es wurde allerdings auch sehr wirkungsvoll präsentiert, begleitet von einer Illustration von Elaine Peillet, die das Schiff des Korsaren mit geschwellten Segeln darstellt, wie es in einer Mondnacht auf einem silberglänzenden bewegten Meer schaukelt. Der melodische Rhythmus und die Polymetrie des Gedichtes waren zur Zeit seines Erscheinens etwas Neues. Neu war auch für Spanien der Stoff. Auf kleinem Raum wird eine unvergleichliche romantische Landschaft gezeigt: die Nacht, der Mond, der Wind, das ferne exotische Stambul. Das Gedicht selbst ist eine Kundgebung der Freiheit: "Sentenciado estoy a muerte/ yo me río;" ("Ich bin zum Tode verurteilt! Ich lache.") sagt der Pirat von sich selbst, er ist frei und König auf dem weiten Meer; der Tod wird nicht wichtig genommen, das Leben ist das grosse Abenteuer.

Espronceda hatte Vorbilder für seinen Piraten. Diese Figur ist ein romantischer Archetypus, den Espronceda mit diesem Gedicht in Spanien einführte. Er kannte bestimmt die Helden Walter Scotts (Robin Hood, Cleveland), die Helden Byrons (der Corsair, Lara) und die französischen Räuber von Victor Hugo (Don César de Baran, Hernani) und Vignys "La Frégate." Espronceda's "pirata" ist jedoch kein Abklatsch der genannten, sondern gewissermassen eine Sonderanfertigung. Er nimmt seinen Piraten und setzt ihn an einen geographisch genau bestimmten Ort, das Marmara Meer: "Asia a un lado, al otro Europa / y allá á su frente Stam-

bul." ("Asien auf der einen Seite, auf der anderen Europa und jenseits ihm gegenüber Stambul.") Demnach ist der Held des Gedichtes ein Grieche, doch ist dieser kein Kämpfer im Türkenkrieg, er ist ein Symbol für die persönliche Freiheit des Menschen.[16)]

Auch andere zahlten poetischen Tribut an den Mond: Nicomedes Pastor Díaz mit einer Art von verdriesslicher Vertraulichkeit, die bei anderen fehlt. In dem Gedicht "A la luna" (El Artista I, S. 214-215) wird die Landschaft Galiciens beschrieben und die "saudade" (Einsamkeit, Verlassenheit) des von der Heimat Abwesenden geschildert. Ochoa hat dieses Gedicht später als eines der schönsten aller spanischen Gedichte, die in vielen Jahren geschrieben wurden, bezeichnet.[17)] Ochoa selbst, Patricio de la Escosura, Salas y Quiroga, Pedro Madrazo, der junge Zorilla, sie alle sind in El Artista mit Gedichten vertreten.

Ochoa hatte in seinem "Prospecto" versprochen, über den Stand der schönen Künste im Ausland zu berichten. Dieses Versprechen löste er ein, indem er Übersetzungen aus dem Französischen und dem Englischen veröffentlichte: ein Fragment von Byrons "The Siege of Corinth" wurde von Telesforo Trueba y Cosío als "El sitio de Corinto" (I, S. 64-65) übersetzt, und Jacinto Salas y Quiroga versuchte Byrons

16) Vgl. Václav Černý, Essay sur le titanisme ..., S. 354-355: "la liberté orgiastique du hors-la-loi."

17) Eugenio Ochoa, Apuntes para una biblioteca de escritores españoles ..., II, S. 504.

"Manfred" in "La maldición" zu imitieren. Er bezeichnet das Gedicht als "Fragmento imitado del "Manfredo" de Lord Byron (II, S. 89-90). In diesem Gedicht rollen wieder die romantischen "ondas de plata" (Silberwellen). Von Salas y Quiroga sind auch die Übersetzungen von Gedichten von Victor Hugo: "El" (II, S. 246-247) und "Granada" (II, S. 280-282).

Es ist bemerkenswert, dass die so beliebten cuadros de costumbres nur eine untergeordnete Rolle in El Artista spielen. Doch muss in diesem Zusammenhang auf die Aufsätze von José Augusto de Ochoa (Bruder von Eugenio) hingewiesen werden: "Costumbres españoles" I, II, III, IV. (II, S. 57-58; S. 187-189; S. 247-249; III, S. 126-128). José Augusto geht mit Vorurteilen und mit Aberglauben ins Gericht. Er weist auf schlechte Angewohnheiten hin: "nada se respeta, todo se mancha, todo se atropella," ("nichts wird respektiert, alles wird beschmutzt, alles geschändet", IV, El Artista, II, S. 269). Diese Beobachtungen über das Leben auf dem Dorfe sind konträr zu den üblichen Meinungen über den costumbrismo. José Augusto sieht unter dem Lokalkolorit und hinter dem Malerischen den moralischen Sumpf, und sein Feingefühl ist verletzt. Ähnliches finden wir im musikalischen Lager, dort zeigte Santiago de Masarnau auf ein unerzogenes und ungebildetes Publikum, durch dessen Schuld Mozarts Don Giovanni in Madrid durchfiel ("Don Juan", El Artista I, S. 11-12;

S. 22-24; S. 94-95; II, S. 23).[18]

Gab es auch fast keine Sittenbilder in El Artista, so finden wir dafür die "narraciones fantasticas" ("fantastische Geschichten"). Diese Art von Erzählung wurde auch in L'Artiste gepflegt, der wie schon erwähnt, gleich im ersten Heft eine Geschichte aus den Serapionsbrüdern von E.T.A. Hoffmann brachte. Eugenio Ochoa hatte keine spanische Geschichte von E.T.A. Hoffmann zur Verfügung. Er half sich, in dem er selbst Geschichten in der Manier Hoffmanns schrieb.[19] Diese beiden Geschichten sind nicht nur von Hoffmann beeinflusst, sie erinnern auch an Mrs. Radcliffs Romane und an Fouqués Undine , die Ochoa wahrscheinlich in französischen Übersetzungen gekannt hat. Von Interesse ist das Bild von Deutschland, das Ochoa in einer dieser Geschichten, in "Luisa", zeichnet. Luisa, die einzige Tochter von Baron Steinlonberg wohnt in einer Burg am Rhein, in einem Deutschland, das als Land geheimnisvoller Abenteuer gesehen wird:

18) Am 16.5. 1835 wurde "Les Noces de Figaro" von Beaumarchais aufgeführt. Das Stück fiel durch, denn in Madrid gab es anscheinend keine Jakobiner. Es dauerte über fünfzig Jahre, bis dieses Stück und Mozarts Oper wieder aufgeführt werden konnten.

19) "El Castillo del Espectro" (I, S. 16-19) und "Luisa" (II, S. 40-45). Die erste spanische Übersetzung E.T.A. Hoffmanns stammt auch von Ochoa: "La lección de violín (cuento fantastico)". Es handelt sich um "Der Schüler Tartinis" (Die Serapionsbrüder III). Ochoa veröffentlichte diese Übersetzung aus dem Französischen in den Horas de invierno, III.

> El país de las aventuras misteriosas, la patria de las silfides y ondinas, el suelo predilecto de los encantadores y las magas, es la Alemania; la triste nebulosa Alemania! Su bosques, tan antiguos como el mundo, tan negros como el infierno, son asilo de infinitos duendes y fantasmas: las orillas de sus anchos lagos, cubiertos de una cenicienta y espasa neblina, están erizadas defuertes castillos feudales, teatros todos de las más prodidiosas aventuras.
>
> (Das Land der geheimnisvollen Abenteuer, die Heimat der Elfen und Nixen, geliebt von Zauberern und Hexen, das ist Deutschland, das traurige, neblige Deutschland! Seine Wälder, so alt wie die Welt, so finster wie die Hölle, sind Zufluchtsstätte für Gnome und Gespenster: An den Ufern seiner weiten Seen, von grauen und dichten Nebeln bedeckt, sind feudale Burgen errichtet worden, Theater für die allerwunderbarsten Abenteuer. II, S. 40).

Auch Espronceda hat eine fantastische Geschichte geliefert, aber es ist eine Geschichte ohne Nixen und ohne Gespenster, dafür aber mit viel Humor. "La pata de palo" ("Der Stelzfuss") ist jedoch keine Erzählung, die der Fantasie Espronceda allein entstammt. Etliche Fassungen desselben Motivs erschienen etwas früher in englischen, französischen und sogar in einer russischen Zeitschrift.[20] Espronceda hatte während seiner Exilzeit (1827-1833) reichlich Gelegenheit diese Geschichten kennenzulernen, ehe er seine eigene spanische Version verfasste.

Eine längere und kompliziertere Geschichte, die ebenfalls dunkle, unheimliche Motive verwendet, ist "La mujer negra, una capilla de emplarios" von Zorilla (II, S. 103-107). Auch bei Zorilla lassen sich die Spuren Hoffmanns

20) Vgl. Stephen Vasari, "'La pata de palo', Fuente y sentido de un cuento de Espronceda." Papeles de Son Armadans 65 (1972) S. 49-56.

gut verfolgen.

Es konnte nicht ausbleiben, dass in einer Zeitschrift wie El Artista, die die Romantik verteidigte, eine Stellungnahme zum Klassizismus, der ja in Spanien durchaus nicht zur Vergangenheit gehörte, notwendig wurde. Diese Stellungnahme hatte den Charakter einer Polemik, aber einer im burlesken Ton. Ochoa prägte für die würdigen älteren Herren die Bezeichnung "clasiquistas" und er schreibt von ihnen:

> Lo quiere decir clasiquista (hervorgehoben im Text), es, traducido al lenguaje vulgar, rutinero, hombre para quien ya todo está dicho y hecho, o por mejor decir, lo estaba ya en tiempo de Aristóteles; hombre para quien toda idea nueva es un sacrilegio; que no cree en los adelantos de las artes ni en los progresosos de la inteligencia, porque es incapaz de concebirlos ...
>
> (Derjenige, der Clasicuista zu sein wünscht, ist, übersetzt in die Alltagssprache, ein Routinier, ein Mensch, für den schon alles gesagt und getan ist, oder besser gesagt, er war schon zu Zeiten des Aristoteles da; ein Mensch, für den jede neue Idee ein Sakrileg ist; welcher weder an einen Wandel der Künste, noch an den Fortschritt der Intelligenz glaubt, denn er ist unfähig diese zu begreifen ... "Un Romantico", El Artista, I, S. 36).

Später macht Ochoa jedoch klar, dass "clasiquistas" nicht mit den "clasicos" identisch sind (I, S. 87).

Der Paukenschlag in der "romantico-clasiquista" Gegenüberstellung ist "El Pastor Clasiquino" von Espronceda, ebenfalls mit einem Bild versehen (El Artista, I, S. 251-252). Das kurze Stück ist eine humorvolle Parodie und zugleich gelehrte Kritik der Gegner der Romantik, eine Kritik an den verstockten Schriftstellern, die immer noch an der neuklassischen Mode festhielten, ob-

wohl ihre Zeit vorbei war.

Das Wort "clasiquino" ist ein Abkömmling des verächtlichen "clasiquista", das Ochoa erfunden hatte. Der Erfolg dieses kleinen Juwels beruht auf Espronceda meisterhaftem Ulk, den er mit den literarischen Quellen, die die neuklassischen Dichter in ihren Werken verwendeten, trieb. Da ist der gar nicht mehr gefragte locus amoenus, die Schäfchen, die dort weiden, und die Figur des Dichters selber, der, während er seine Brille zurechtrückt, über die Eklogen und die onomatopoeia nachsinnt. Der Clasiquino ist höchstwahrscheinlich ein kleiner Beamter, der gerne ein Dichter wäre, doch am Abend nach Hause geht, um, so lange er lebt, ein "borrego" zu bleiben. Ein "borrego" ist ein junger Hammel, was in der Umgangssprache soviel wie Einfaltspinsel bedeutet.[21] Das ist aber noch lange nicht alles. Die Leser in Madrid verstanden es sicher zwischen den Zeilen auch die Kritik an Hermosilla zu lesen.[22] Und im Abschied an den Leser in der letzten Nummer des Artista

21) Den Dichter, den Espronceda besonders im Auge hat, ist Meléndez Valdés (1754-1817), der den Stil von Garcilaso de la Vega (1501-1536) nachzuahmen versuchte. Die Zeilen, die Espronceda zitiert, gehören zur Ekloge "Paced, mansas ovejas". Vgl. Marrast, Espronceda, S. 419; Ricardo Landeira, José de Espeonceda, S. 144.

22) Hermosilla, Verfasser von Arte de hablar en prosa y verso (1826), Mitarbeiter von El Censor, Kollege Listas am Colegio San Mateo, Helenist, veröffentlichte 1831 eine Übersetzung der Ilias im streng klassizistischen Stil.

wurde dann auch das letzte Wort zu dem Problem der clasiquistas gesprochen:

Hemos hecho una guerra de buena ley a Favonio, a Mavorte Insano, al Ceguezuelo alado Cupidillo, a Ciprina al ronco retumbrar del raudo ravo, y las zagalas que tienen la mala costumbre de triscar, y todas las plagas, en fin, del clasiquinismo. (Hervorhebungen im Text.) Pero esto hicimos mientras vivió este malandante mancebo con peluquín: ahora ya murío. Requiescat in pace.

(Wir haben nach allen Regeln der Kunst Krieg geführt: gegen Favonio, gegen den Wahnsinnigen Mavorte, gegen Ceguezuelo, das geflügelte Söhnchen der Venus, gegen den Rauhen Widerhall des jähen Blitzes und gegen die Hirtenmädchen, welche die schlechte Gewohnheit herumzuhüpfen haben, und gegen alle anderen Plagen, kurz, den clasiquinismo. Aus diesem Grund taten wir dieses, während der unglückliche Jüngling mit der Perücke lebte; nun wird er bald gestorben sein. Er ruhe in Frieden. III, S. 159).

Einfluss auf die Geschmacksbildung der Zeit hatte die Theaterkritik in El Artista. Sie unterschied sich von der gleichzeitigen Larras vor allem durch die Abwesenheit der Satire, wenn sie auch oft unangenehme Wahrheiten sehr unverblümt zum Ausdruck brachte. Am häufigsten sind die Besprechungen von Uraufführungen, sowohl von spanischen als auch von französischen Stücken. Von Eugenio Ochoa ist eine Besprechung von Victor Hugos "Lucrecia Borja", die in Madrid nicht gefiel (II, S. 47-48). Ochoa machte in dieser Besprechung Beobachtungen über das Verhalten des Publikums und kommt zu der Ansicht, dass:

Cuando nuestro público se familiarice con la poesía del género romántico, cuando a la sopresa y al susto que ahora causan los dramas de esta naturaleza suceda en su ánimo, la meditación, creemos que la gustarán Lucrecia Borja y todas las obras de Victor Hugo, como también que en vez se representan pilzas de nuestros antiguos poetas, llenará aquellos y aplaudirá estas últimas con delirio.

(Wenn unser Publikum sich mit der grossartigen Dich-

tung der romantischen Gattung vertraut machen wird, wenn die Überraschung und der Schrecken, den Dramen dieser Natur noch verursachen, von Nachsinnen gefolgt sein wird, dann, so glauben wir, werden Lucrèce Borgia und alle Werke Victor Hugos von denen, die unsere Theater verliessen, wenn sie die Stücke unserer alten Dichter aufführten, mit stürmischer Begeisterung applaudiert werden. II, 48).

Ochoa beobachtet, dass die Reaktion des Publikums auf die romantischen Stücke die gleiche war, wie auf die Stücke des Siglo de Oro, als man diese wieder aufzuführen begann. Die Mitarbeiter von El Artista verstanden das Theater Calderóns und der anderen Grossen seiner Zeit ebenfalls als romantisch--darin folgten sie Durán und A.W. Schlegel. Die moderne Romantik ist für sie gewissermassen eine Verlängerung des Siglo de Oro, und deshalb werden beide--Romantik und Siglo de Oro--einem feindlichen Publikum gegenüber verteidigt.[23]

Alle Theaterkritiken in El Artista sind sehr ausführlich. Am bekanntesten wurden die Kritik Espronedas über Pachecos Alfredo und die Kritik, die Leopoldo Augusto de Cueto über das Drama Don Alvaro schrieb.[24] Alfredo spielt zur Zeit der Kreuzzüge; ein Sohn liebt die Stiefmutter, er endet in Selbstmord. Pacheco ist vor allem an der psychologischen Motivierung der Handlung interessiert. Ausser Leidenschaften gibt es aber auch komische Figuren.

23) Vgl. Lloréns, Romanticismo, S. 264-265.

24) Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar (1815-1901), Diplomat, Mitglied der Academia de la Lengua, Senator; schrieb historische Dramen und Gedichte, bedeutender Kritiker: Navas-Ruiz, Romanticismo Español, 3a ed. renovada, S. 366.

Das Drama ist, was ungewöhlich war, in Prosa geschrieben. All dies merkt Espronceda an, letztlich aber sieht er Alfredo als eine klassische Tragödie (der Selbstmord passt nicht in das katholische Drama des Siglo de Oro) mit romantischen Zutaten: er nennt das Stück einen "hermoso pensamiento dramático mal puesto en escena." (" einen schönen dramatischen Gedanken schlecht in Szene gesetzt." I, S. 204).

Wie so manches andere romantische Drama, wurde auch "Don Álvaro o la fuerza del sino" vom Publikum nicht nur in Madrid sondern auch in der Provinz abgelehnt.[25] In El Artista finden sich gleich zwei Kritiken, die beide das Werk verteidigen. Cueto schrieb über die Aufführung in Sevilla, Campo Alange über die in Madrid. Cueto stellt zunächst die Sevillaner Lokalfarbe heraus (das Stück handelt in Sevilla) und weist auf die "principios de la moral más pura" ("Reinheit der Moralprinzipien") hin; dann wird das Lieblingsthema aller spanischen Romantiker, die "Einheiten im Drama" abgehandel, die Eigenheiten der Sprache des Stückes, und "el oportuno uso de la frases anda-

25) Das Stück ist nach dem klassischen Schema konstruiert: Exposition--Höhepunkt--Lösung. Wie im Drama des Siglo de Oro sorgen auch hier Humor und Volksszenen für dramatisches Gleichgewicht, ein Gracioso tritt auf: Bruder Melitón. Aus dem Siglo de Oro stammt auch der Begriff der Ehre, der die "Rache der Calatravas" auslöst. Das "Schicksal" des Stückes entspricht dem griechischen "fatum" und nicht der christlichen Vorsehung. Wir haben also keine Unterweisung im Christentum, sondern eine objektive Dramatisierung der "Macht des Schicksals."

luzas" ("der zweckmässige Gebrauch von andalusischen Redensarten") wird verteidigt. Der Inhalt des Stückes wird nicht einfach nacherzählt, sondern Szene für Szene analysiert, um den Leser oder Theaterbesucher mit den Absichten des Dramatikers vertraut zu machen.

Auch Campo Alange verteidigt das Stück (I, S. 153-156). Er sucht die Schuld am Misserfolg beim Publikum; die Aufführung war grossartig, die Schauspieler hatten ihre Rollen gelernt, aber es ist immer dasselbe: das Publikum lehnt jede Neuerung ab, es wird nur mit den "picecillas" von Scribe oder den melodramatischen Stücken von Ducange zufriedengestellt. Dem Madrider Publikum wird das von London gegenübergestellt, das für Neuerungen aufgeschlossen ist. Campo Alange gibt zwar keine Inhaltsangabe, doch analysiert auch er einige Szenen.

Campo Alange ist auch der Verfasser einer der wenigen Artikel, die allgemeine Literaturkritik zum Inhalt haben: "Teatro" (I, S. 53-55; S. 67-71).[26] Er war wohl der einzige in Spanien, der feststellte, dass Stendhal in seinem eigenen Land damals kaum bekannt war. Bemerkenswert ist auch seine Ansicht, dass die nationalen Grenzen in Europa

26) José Negrete, Conde de Campo Alange (1811 - 1836), gefallen im Karlistenkrieg während der Belagerung von Bilbao; reicher Aristokrat, romantischer Schriftsteller, wahrscheinlich der Geldgeber für El Artista, für den er 24 literarische und gesellschaftskritische Beiträge schrieb. Die Kritik richtet sich gegen die Aristokratie.

und in anderen Teilen der Welt aus Notwendigkeit fallen werden. In der Hauptsache aber zeigt er die Entwicklung der spanischen Literatur im 17. und 18. Jahrhundert. Er verurteilt die grenzenlose Bewunderung der griechischen und römischen Dichter, die jedoch die Schönheiten dieser Werke niemals richtig einschätzte. Er zeigt dann auf Deutschland, wo Lessing und Goethe nicht daran dachten, die Alten zu imitieren, sondern die Natur studierten. In Frankreich, so schreibt er, wurde das romantische Theater als französisches Theater akzeptiert, weil man die Regeln des klassischen Theaters nicht als unfehlbar ansah: "denn alles auf dieser Welt ist dem Gesetz des Wandels unterworfen, auch die Form, die die Gedanken des Menschen annehmen. Jedes Jahrhundert hat sein besonderes Gesicht, vor allem in seiner Literatur ist es unabhängig von den anderen Epochen." Im weiteren prüft er das Wohlgefallen an Schrecken und das Renomieren mit Unmoral, das dem modernen Drama nachgesagt wird. Die Moral in den Künsten, so stellt er fest, steht über der Moral in den Salons. Wer wird entscheiden, so fragt er, ob die Venus der Medici die Tocher einer lasziven Phantasie ist? Am Ende urteilt er über die zeitgenössische Literatur: sie ist die Literatur einer Gesellschaft unterdrückt von Despotismus und zerstückt durch den Bürgerkrieg, wer kann da erstaunt sein, dass sie darunter leidet?

Streitbarer und ironischer als der Artikel von Campo

Alange ist ein Artikel von Eugenio Ochoa, den er in der Spalte "Literatura" über die Unterschiede zwischen Klassizismus und Romantik veröffentlichte (I, S. 86-90). Ochoa ist der Meinung, dass als "clasicos" nur die antiken Autoren bezeichnet werden können; die modernen, die sich selbst so nennen, sind für ihn "clasiquistas", er nennt sie auch "preceptistas y rutineros" ("Schulmeister und Gewohnheitsmenschen"). Sie sind diejenigen, welche über die Regeln des guten Geschmackes reden, die glauben, dass diese Regeln für alle Ewigkeit von "Aristóteles, Horacio, Boileau, Mengs y Palomino" festgelegt wurden; zum erstenmal finden wir hier zwei Maler unter den literarischen Autoritäten.

Ochoa bringt in diesem Artikel auch die für ihn so charakteristische Einstellung zur Religion ins Spiel: Christentum und Dichtung sind untrennbar verflochten, denn das Christentum ist ihm ein Herzensbedürfnis. Um dem, was er sagt, mehr Gewicht zu geben, weist er darauf hin, dass diese Beobachtungen über Religion und Dichtung schon von Nodier in seinem Prolog zu den "Meditationen" von Lamartine angestellt wurden.[27] Nodiers Ausführungen waren

27) Der Text zu diesem Prolog Nodiers erschien ursprünglich am 4. Oktober 1823 in La Quotidienne, er wurde 1824 der 11. Ausg. von Lamartines Meditations Poétiques vorangestellt, die Ochoa kannte. Auch in den Oeuvres de A. de Lamartine von 1830 (Paris, Gagniard, 12 Bd.) erscheint dieser Prolog als Einführung zum 1. Bd.

so wichtig, weil sie die innigen Beziehungen zwischen Religion und Dichtkunst aufzeigen und betonen. Nodier schrieb:

> Le christianisme est arrivé, accompagné de trois muses immortelles qui régneront sur toutes les générations poétiques de l'avenir, la religion, l'amour et la liberté. ... á toutes les hautes pensées, toutes les affections généreuses de l'homme, sans lequelles il n'y a point de poésie. Dès ce moment la poésie fut retrouvée, ou, pour se servir d'une expression plus juste, qui n'a d'extraordinaire que l'apparence, la poésie nationale fut trouvée.

Ochoa formuliert sich anlehnend an diesen Text:

> Las musas del Parnaso clásico ... han perdido todos sus atractivos, au para les estudiantes de latinidad y retórica, porque la presentado el cristianismo acompañado de tres musas immortales que reinarán sobre todas las generaciones poéticas del porvenir, la Religion, el Amor y la Libertad. (Grossbuchstaben im Text).
>
> (Die Musen des klassischen Parnass ... haben alle ihren Reiz verloren, selbst für diejenigen, die Latein und Rhetorik studieren, denn das Christentum zeigt sich jetzt von drei unsterblichen Musen begleitet, welche über die künftigen poetischen Generationen herrschen werden: die Religion, die Liebe und die Freiheit. I, S. 89).

Lloréns weist darauf hin, dass sich Ochoa in seinen weiteren Ausführungen über das Christentum und die Dichtkunst auch an Texte von A.W. Schlegel und an Durán anschliesst. Ochoas Artikel ist deshalb bedeutend, weil er hier zum erstenmal klar ausspricht, was er unter "romanticismo" versteht.

Zum Abschluss sei noch vermerkt, dass auf den Seiten von El Artista der Name von Cecilia Böhl von Faber zum erstenmal öffentlich erscheint. Sie ist die Verfasserin der "novelita" La madre o el combate del Trafalgar

(II, S.232-236). Diese Tatsache regt zum Nachdenken an, war es doch der Roman La Gaviota von Fernán Caballero, der als das Ende der spanischen Romantik angesehen wird.[28]

28) Fernán Caballero, Pseudonym für Cecilia Böhl von Faber, Tochter von Nikolaus Böhl von Faber; der Realismus in ihren Erzählungen und Romanen kann als eine Reaktion auf das Düstere, Melancholische, Exaltierte und Phantastische der Romantik angesehen werden, und daher wird ihr Werk auch theoretisch als das Ende des Gefühls- und Originalitätskultes betrachtet: Krömer, Zur Weltanschauung ... der Romantik, S. 230.

Der Nachdruck von El Artista 1835-1836; studio preliminar de Angel González García y Francisco Calvo Serraller, Madrid: Turner 1981, 3 Bde. konnte leider nicht eingesehen werden.

V. DIE ROMANTIK WIRD VOLKSTUMLICH

Mesonero Romanos und sein Semanario Pintoresco Español

Ramón Mesonero Romanos unternahm 1833 eine grosse Reise: zuerst nach Barcelona, dann nach London und Paris. Diese Reise war die Kavalierstour eines wohlhabenden jungen Herrn und hatte nichts mit Politik zu tun, also ganz unüblich für einen Spanier dieser Zeit. Mesonero Romanos wollte nur die grosse Welt kennen lernen.[1] Eine der Früchte dieser Reise war die Zeitschrift Semanario Pintoresco Español (1836-1857). Die lange Dauer des Erscheinens unterscheidet diese Zeitschrift von den meisten andern der Zeit. Schon 1836 hatte der Semanario Pintoresco 3000 Bezieher. In 1842, als Mesonero die Zeitschrift verkaufte--er war Chefredakteur und Besitzer--war diese Zahl auf 5000 angestiegen; etwas sehr ungewöhnliches im damaligen Madrid.[2] Die Jahre, in denen Mesonero die Zeitschrift leitete, sind auch die literarisch bedeutenden, und nur diese sollen hier besprochen werden.

Es ist möglich, dass der Erfolg des Semanario Pintoresco darauf zurückzuführen ist, dass hier eine Familienzeitschrift

1) Die Reise dauerte 10 Monate: August 1833 - Mai 1834.

2) Gervasio Gironella übernahm 1842 die Zeitschrift, die bis 1857 öfter Besitzer und Herausgeber wechselte, was ein Absinken der Qualität mit sich brachte.

gegründet worden war, die in viele Häuser der Mittelklasse Eingang fand. Sie wurde nicht nur gelesen, sondern auch gesammelt. Sie scheint, besonders in den späteren Jahren, eine Art Gartenlaube geworden zu sein. Jede Nummer bestand aus 12 Seiten, die in zwei Spalten bedruckt waren. Sie brachte viele Bilder sowohl im Text als auch zwischen den einzelnen Artikeln und Erzählungen.

Der Semánario Pintoresco Español wurde die grosse Zeitschrift des costumbrismo. Ihr Inhalt war spanich-national. Getragen von patriotischem Geist wurde über die Sitten von Madrid und über solche der Provinz geschrieben. Anekdoten wurden erzählt, Notizen über Kunst und Wissenschaft erschienen, Biographien sollten der Volkserziehung dienen, Literaturkritik die Aufmerksamkeit auf spanische Dichter lenken, was aber nicht hiess, dass es keine Übersetzungen ausländischer Werke gab. Es wurde eine gemässigte Romantik verteidigt, und es war, so sagt Navas-Ruiz, eine Ehre in dieser Zeitschrift gedruckt zu werden. Gil y Carrasco, Escosura, Hartzenbusch, Roca de Togores, Zorilla und viele andere erschienen in ihren Seiten.

Die Tageszeitung El Español hatte 1835 die neuesten Druckmaschienen aus England importiert; der Semanario kaufte seine Maschinen in Frankreich (Cruz Seoane, S. 229). Mit Hilfe dieser Maschinen konnte die alte Technik des Holzschnittes wieder verwendet werden, die erlaubte, Bilder gleichzeitig mit dem Text zu drucken und zu vervielfälti-

gen.[3] Mesonero Romanos konnte so in Spanien eine allgemeinwissenschaftliche, literarische Zeitschrift herstellen, wie er sie in England und in Frankreich kennen gelernt hatte. Das Wort "pintoresco" hatte in diesem Falle die Bedeutung von "bebildert". Das Magazine Pittoresque in Paris und das Penny Magazine in London waren die Muster, die Mesonero vor Augen hatte, als er seine Zeitschrift gründete. The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge erschien seit dem 31. März 1832. Das Magazine hatte, als Mesonero in London war, eine Auflage von 160 000 und wurde überall in London und in der Provinz verkauft. Es beeindruckte Mesonero ausserordentlich, dass diese Zeitschrift sich selbst erhalten konnte und keinerlei "funds to assist its costs" vorhanden waren.[4] Was besonders hervorstechend war, war die Politik: sie war überhaupt nicht vorhanden! Nur Gedichte waren signiert, alle übrigen Artikel wurden von Mitgliedern des Redaktionsstabes geschrieben, die anonym blieben. Einen grossen Anteil am Erfolg hatten die Illustrationen, die in die Hunderte gingen.[5] Diese Bilder

3) In der Nummer vom 1. Juli 1836 wurde der Druckprozess und die Möglichkeiten, die diese Maschinen boten, genau beschrieben.

4) "It stands upon commercial principle alone, no funds to assist its costs": Penny Magazine 31.3. 1832, Introduction;

5) 1832 waren es 215, 1834, als Mesonero das Penny Magazine las, fand er 231; vgl. Penny Magazine dieser Jahre.

waren entweder Holzschnitte nach berühmten Gemälden (z.B. Hogarth's "Marriage à la mode" im 1. Jg.), die von Erklärungen begleitet wurden, oder sie wurden für den Text besonders gezeichnet. Dann waren sie aber auch nicht signiert. Und all diese Herrlichkeit war spottbillig.

Mesonero nahm sich ein Beispiel an der Aufmachung, angefangen von der Gestaltung der Seiten und am Verkaufspreis der Zeitschrift; am Inhalt nur soweit, als er ähnliche Gebiete von Kunst, Literatur und Wissenschaft behandelte. Die Politik, die Mesonero sowieso nicht lag, fand auch in seine Zeitschrift keinen Eingang. Im "prospecto" (3. April 1836) legte Mesonero dar, was er vorhatte und wie er seine Ziele erreichen wollte. Dort heisst es unter anderem:

> Dos medios hay en literatura para llamar la atención del publico; el primero consiste en escribir muy bien; el segundo en escribir muy barato.
>
> (Zwei Mittel hat die Literatur, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken; das erste besteht darin, sehr gut zu schreiben, das zweite, sehr billig zu schreiben. Nr. 1, S.3).

Bisher hatte niemand in Spanien die Literatur als Handelsware angesehen. Mesonero schiebt die Schuld für die Uneinträglichkeit des Schreibens und Dichtens auf die Schriftsteller selbst, denen ihre Leser unbekannt seien. In seiner Zeitschrift wird das anders sein: "Escribimos", sagt er, "para toda clase de lectores y para toda clase de Fortunas; pretendemos instruir a los unos, recrear a los otros y ser accesible a todos." ("Wir schreiben für jede Klasse von Lesern und für jeden Geldbeutel. Wir bestreben uns, die

einen zu unterrichten, die anderen zu unterhalten, und für alle erschwinglich zu sein.")

Auf Seite 7 führt er dann weiter aus:

Era mi propósito, al emprender esta publicación generalizar la afición a la lectura y al conocimiento de las cosas del país, así en su belleza natural como en sus monumentos artísticos; ya en la vida y hechos de sus hijos illustres como en la historia y tradiciones de la localidades, usos y costumbres del pueblo, procurando realizar las descripciones con profusión de dibujos grabados en madera por al método recuentemente adoptado en el extranjero y del que ni siquiera se tenía entre nosotros.

(Um die Liebe zum Lesen und die Kenntnis der natürlichen Schönheiten, aber auch die der Kunstwerke unserer Heimat zu vertiefen, unternehme ich diese Veröffentlichung. Mit einer verschwenderischen Fülle von Zeichnungen und Holzschnitten, die nach den neuesten Verfahren aus dem Ausland, welche bei uns noch unbekannt sind, ausgeführt werden, werde ich die Ereignisse im Leben der berühmten Söhne unseres Landes, genauso wie die Ortlichkeiten, Gebräuche und Sitten, illustrieren.)[6]

Es war Mesonero klar, dass er in einer Zeitschrift mit der Breitenwirkung, die er sich wünschte, Zugeständnisse an den Bildungsgrad der Leser machen musste, deshalb gab es in den ersten zwei Jahren nur wenig grosse Literatur--keine klassischen Tragödien--dafür Naturgeschichte: Giraffe, Papagei, Löwe und Elefant sind vertreten; das Alter der Bäume wird besprochen; Gesundheitspflege steht auf dem Programm, mit einem Artikel über die Unzulänglichkeiten der Fettleibigkeit.

Städte und Länder der ganzen Erde und die dazugehörigen Bilder nahmen einen grossen Raum ein: der Karneval in Rom,

6) Semanario Pintoresco wurde in der Biblioteca Nacionale in Madrid eingesehen; zitiert wurde nach BAE 199, 200.

der Escorial, Neapel, der Louvre, die Alhambra, die Bergwerke von Mexiko und die Niagarafälle. Die versprochenen Biographien von modernen und historischen Persönlichkeiten sind nicht weniger zahlreich: Góngora (I, S. 103-104); Tirso de Molina (II, S. 152-155; S, 161-163), Meléndez Valdéz (III, S. 321-323; S, 331-333); Segovia schrieb über den Kardinal Cisneros (II, S. 271-275), Eugenio de Ochoa über Quevedo (VII, S. 413-416), Goethe heisst hier Juan Wolfrang (!) (II, S. 399-400), er ist auch mit dem "Erlkönig" vertreten, übersetzt als "El rey de los alamos, Balada", und viele andere mehr. Natürlich erschienen alle diese Männer auch im Bilde. Einen besonderen Grundsatz für diese Auswahl des Stoffes gibt es nicht. Mesonero stellte ausdrücklich fest: "No eguiremos orden metodico en la elección de materias." ("Wir folgen keiner methodischen Ordnung bei der Auswahl unseres Materials." S.P.I, "prospecto", S. 3-8).

Ein sehr wichtiger Teil der Zeitschrift befasste sich mit der Verbreitung der Kenntnis von wissenschaftlichen und technischen Neuerungen. Diese Aufsätze, die nicht signiert waren, wurden in den ersten Jahren durchwegs von Mesonero Romanos selbst verfasst. Ein Beispiel ist der folgende Absatz, der Anfang von "Fantasmagoria":

> Señor, ... un carruaje sin caballos ni otro animal detiro y movodo por el calor del caliente recorrerá en tres horas la distancia de veinte leguas. Ese mismo vapor, haciendo el ofifio de velas, impelerá rápidamente en los mares máquinas para cuyo movimiento no han sido suficientes hasta ahora todas las fuerzas humanas ... Un hombre se elevará por el aire ayudado de un globo de tafetán inflado invisible e impalpable alumbrará todas las calles de vuestra capital.

(Euer Gnaden ... ein Wagen ohne Pferde oder ein anderes Zugtier, bewegt von der Hitze des kochenden Wassers, legte in drei Stunden 20 Meilen zurück. Der gleiche Dampf, der das Amt des Wächters hatte, trieb schnell Ströme von Maschinen zu deren Bewegung alle menschlichen Kräfte nicht ausreichten. ... Ein Mensch wird mit Hilfe einer Kugel aus Taft, die mit einem unsichtbaren und nicht tastbaren Körper aufgeblasen ist, in die Luft gehoben. Dieser unsichtbare und nicht zu greifende Körper beleuchtet alle Gassen Eurer Hauptstadt. S.P. II, S. 12).

Der Mitarbeiterstab der Zeitschrift vergrösserte sich nach 1838, und Mesonero selbst konzentrierte sich auf die Beschreibungen von Madrid. Er wurde wieder El Curioso Parlante, der in den "Escenas Matritenses" seine Stadt beschrieb. Diese "Escenas" "...trazados por mi mano y dictados por mi corazón" ("entworfen von meiner Hand und diktiert von meinem Herzen") sind der Kern des Semanario Pintoresco Español. Sie sind bis heute lebendig geblieben, so lebendig, dass man, von diesen Geschichten geführt, noch heute das alte Madrid entdecken und kennen lernen kann. Es ist daher kein Wunder, dass die Buchausgaben dieser Sammlung immer wieder neu aufgelegt und gelesen werden.

Auch andere haben, vor allem in den Jahren nach 1842 cuadros de costumbres für den Semanario Pintoresco geschrieben: Segovia, Clemente Díaz, Vicente de la Fuente, und Rodríguez Rubí. Hierher gehört auch ein Überraschungserfolg von Lord Byrons Parisina , die in England eine schlechte Presse hatte. Parisina hatte im englischen Original den Untertitel "tale"; dieser wurde in der spanischen Prosa als "novela" übersetzt; dadurch bekam die Verserzählung das Ansehen eines cuadro de costumbre und wurde als solcher sehr

bewundert.

Im Semanario Pintoresco erschienen aber auch andere Sittenbilder, die sich von den nun schon gewohnten wesentlich unterschieden. Sie hiessen auch nicht "articulos de costumbres", sondern waren Versuche über die "Usos y trages (!) provinciales" ("Gebräuche und Trachten in den Provinzen"). Während die üblichen Sittenbilder humoristische oder auch satirische Züge aufweisen und einzelne Typen beschreiben oder Anekdoten erzählen, waren die Verfasser der "usos y trages" bemüht, ganze Landschaften mit ihren Gebräuchen und Menschen den Lesern vorzustellen. In diesen Darstellungen der spanischen Landschaften ist kein französischer oder englischer Einfluss mehr zu spüren. Die bedeutendsten hat Gil y Carrascoco verfasst. Sie alle sind ihrer folkloristischen und anthropologischen Züge wegen wichtig. Los montañeses de Leon sollen hier als Beispiel für alle anderen dienen. Gil beschreibt die Gebirgslandschaft, spricht über die Leute und ihre Lebensweisheiten, beschreibt ihre Trachten, ihre angeborene Gastfreundschaft, er zitiert Liebeslieder aus dem Hochland und sagt von der Volksmusik: "Solo en Alemania y en Irlanda ..., se puede oír una musica popular con igual sello de abandono y de dulzura;"("nur in Deutschland oder in Irland kann man Volksmusik, die zugleich süss und verlassen ist, hören. Die französischen Balladen und Lieder sind daneben monoton und farblos." (S.P. 1839, S. 114). Das Stück ist ein Zeugnis für die grosse Heimatliebe des Gil y

Carrasco.[7])

Die Literaturkritik im Semanario Pintoresco ist nicht immer für die Romantik eingenommen, trotz der vielen romantischen, aber oft mittelmässigen Gedichte., die veröffentlicht wurden. Literaturkritik ist auch Mesonero Romanos Satire El romanticismo y los románticos . Dieses Stück ist die am häufigsten analysierte und verurteilte Arbeit von Don Ramón, wahrscheinlich sogar der spanischen Romantik überhaupt. Der Unwillen mancher Kommentatoren geht so weit, dass sie Mesonero Romanos am liebsten aus dem romantischen Kanon entfernen möchten. Diese Satire erschien 1837 (S.P. II, S. 225-228). Sie verspottete ausserordentlich geschickt eine Reihe von literarischen Gepflogenheiten und romantischen Gemeinplätzen. Mesonero fängt mit der Frage nach einer Definition des Begriffes Romantik an: "Esta palabra que todas las plumas adoptan, que todas las lenguas repiten, todavía carece de una definición exacta que fije distintamente su verdadero sentido." ("Dieses Wort, welches alle Federn sich zu eigen machen, welches alle Sprachen wiederholen, hat noch immer keine genaue Definition, welche seinen wahren Sinn mit Bestimmtheit festsetzt." S.P. II, S. 281).

Mesonero macht sich gewissermassen zum Echo der Wider-

7) Enrique Gil y Carrasco, 1815-1846, gestorben als Legationssekretär in Berlin; Freundschaft mit Wilh. v. Humboldt; Gedichte, historischer Roman El señor de Bembibre, Reiseberichte, folkloristische Arbeiten in mehreren Zeitschriften: Vgl. Navas-Ruiz, 3a éd., reno., S. 374-377.

sprüche und Streitereien, wenn er fortfährt:

Qué cosa es romanticismo? ..., les ha preguntado el público; y los sabios le han contestado cada cual a su manera. Unos le han dicho que era todo lo ideal y romanesco; por el contrario; que no podía ser sino lo escrupulosamente histórico; cuáles han creído ver en él a la naturaleza en toda su verdad; cuáles a la imaginación en toda su mentira; algunos han asegurado que sólo era propia para describir la Edad Media; otros le han hallado también aplicada a la moderna; aquéllos le han querido hermanar con la religión y la moral; éstos le han echado a reñir con ambas; hay quien pretende dictarle reglas; hay por ultimo, quien sostiene que su condición es la de no guardar ninguna.

(Was für eine Sache ist die Romantik? Das hat das Publikum gefragt; und die Gelehrten haben, jeder auf seine Weise, diese Frage beantwortet; die einen haben gesagt, dass alles ideal und romantisch sei; die andern--im Gegensatz dazu--behaupten, dass alles streng historisch geworden sei; die einen hatten geglaubt, in ihr das Wesen der Wahrheit gesehen zu haben; die andern dagegen sahen die Phantasie mit allen ihren Lügen; einige haben versichert, dass sie nur geeignet sei, das Mittelalter zu beschreiben; andere haben sie für die Moderne passend gefunden; jene wieder haben sie mit der Religion und der Moral verbrüdern wollen; diese aber haben sie als mit beiden unvereinbar verworfen; es gibt etliche, die vorgeben, Regeln zu diktieren; und zuletzt gibt es die, welche behaupten, dass ihr Charakter sei, überhaupt keine zu beachten. S.P.II, S. 281).

Mesonero bezieht sich hier auf die vielfältigen, oft sich widersprechenden Theorien, die Zeitschriften und Einführungen zu romantischen Werken füllen: die Mittelaltertheorie fand er in Duráns Akademierede, Religion und Moral im Artista bei Ochoa und in López Solers Vorwort zu seinem Roman Los Bandes de Castilla, das den Europeo-Aufsatz im grossen und ganzen wiederholte.

Weiter unten beschreibt Mesonero das Aussere des Romantikers, seine Gestalt und sein Gesicht, das von einer "frente triangular y fatícida" ("einer Stirn, dreieckig und unheilverkündend") gekrönt sei. Und das ist laut Mesonero

"la vera efigie (hervorgehoben im Text) de mi sobrino." ("das getreue Abbild meines Neffen." S.P.II, S. 282). Der Neffe ist natürlich ein Dichter von Beruf und er liest vor allem "Hugo, Dumas, Byron, Balzac, Soulié, Sand, Hoffmann, Ducange y d'Arlicourt (!)." Nicht weniger unterhaltend ist die Beschreibung der dazugehörigen Weiblichkeit: eine gewisse Melisendra, 18 Sommer alt, sehr blass und halbtot bei Grabesbeleuchtung in einer Mondnacht. Sie ist wie die gerade berühmten Heldinnen von Victor Hugo gekleidet; deshalb trägt sie ein sehr weisses Kleid mit Armeln wie Marie Tudor (Heldin in Hugos gleichnamigem Drama) und einen Gürtel, der dem der Esmeralda in Notre Dame de Paris nachgemacht ist. Melisendras Lesestoff sind Han' d'Island und Bug-Jargal. Mesonero Romanos Satire richtet sich gegen den französischen "roman frénétique." Ausserdem macht er sich über abgedroschene literarische Motive lustig. Er stellt Worte wie "sepulchral", "vago","profundo" an den Pranger, und er verulkt das romantische Drama. Mitten in diesen Ausführungen erscheint ,"Ella! y ¡El! Drama Romántico-sublimo, anónimo, sinónimo, tétrico y rapasmódico. ORIGINAL, EN DIFERENTES PROSAS Y VERSOS en seis actos suadros por..." (Grossschreibung im Text). Am Ende dieses Dramas ist der Neffe hoffentlich von der romantischen Barbarei kuriert. Melisendra jedenfalls heiratet einen ehrenwerten Kaufmann.

Mesonero Romanos nimmt vor allem die romantischen Auswüchse, Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten aufs Korn.

Man kann sich gut vorstellen, dass bedächtigere und erfahrenere Leser mit Mesonero durchaus einer Meinung waren. Seiner Zeitschrift hat dieser Artikel jedenfalls nicht geschadet.[8)]

Doch das Thema Romantik und Victor Hugo ist noch nicht abgetan. Am 14. Juni 1840 erschien ein längerer Aufsatz von José María Quadrado: "Victor Hugo y su escuela literaria".[9)] Quadrado beurteilt Hugo von einem rein ästhetischen Standpunkt aus und lässt alle moralischen Erörterungen weg. Er verlangt, dass man Hugo mit demselben Respekt und derselben Unparteilichkeit wie Goethe und Byron beurteilen solle (S.P. V, S. 189). Die Nachwelt, so sagt er, wird den Namen Hugos bewahren, aber sie wird die "lächerliche Apotheose", die jetzt getrieben wird, vergessen.

Die Literaturkritik als Ganzes gesehen ist im Seamanario Pintoresco dem Werte nach ungleichmässig. Den gescheiten Beobachtungen von Gil y Carrasco über Espronceda (S.P. V, S. 220-224; S. 231-232) steht der mittelmässige Artikel von

8) Einige Jahre später erklärte Mesonero seine Bewunderung für die grosse Erneuerung, die Dichter wie Rivas, Espronceda und Zorilla in ihren Werken herbeiführten. Von Victor Hugo lehnte er nur die Jugendwerke ab, während er seine Gedichte und die späteren Romane bewunderte; vgl. Navas-Ruiz, Romanticismo, ea ed., renov., S. 115.

9) José María Quadrado (1819-1896), gründete die Zeitschrift La Palma (1840-1841), Schüler vom Balmes, vertritt die Romantik von Lamartine, Hugo und Byron, verurteilt aber das Theater von Hugo. Mitarbeiter an konservativen Zeitschriften. Archivar von Mallorca. Vgl. Navas-Ruiz, Romanticismo, 3a ed., renov., S. 398.

Salvador Bermudez de Castro über den modernen Roman gegenüber : "De la novela moderna" (S.P. V, S. 150-151). Sicher ist jedoch, dass in Mesoneros Zeitschrift keine literarische Ansicht Eingang fand, die mit den Auffassungen und Ansichten von ihm selbst nicht in Einklang zu bringen waren. Es gibt keine allzu grossen Gegensätze in den literarischen Urteilen. Vicente Llorens hat abschliessend über El Semanario Español gesprochen: "no fue organo de una tendencia o grupo; atento a sus intereses económicos y literarios, fue una reviste de todos y para todos." (" ... war nicht das Organ einer Richtung oder Gruppe; er nahm seine finanziellen und literarischen Interessen wahr; er war eine Zeitschrift über alles und für alle." Llorens, Romanticismo, S. 280).

Es gab natürlich auch Nachahmungen dieser Zeitschrift, die aber alle nicht sehr weit kamen. Im Observatorio Pintoresco[10] war der prominenteste Mitarbeiter Serafín Estébanes Calderón, von dem Gedichte veröffentlicht wurden, sowie eine Erzählung "La Sopresa", die ihrer Form wegen--Prosa und Vers verflochten--interessant ist. Ebenso kurz war die Lebensdauer des Museo artistico literario, in dessen Nr. 4 (22. Juni 1837) der erste Teil von Espronceda's El Estudiante de Salamanca erschien. Ein wenig länger hielt sich El Siglo Pintoresco (1845-1848)[11]; diese Zeitschrift

10) E. Hartzenbusch: ...catálogo de periódicos ... S. 54 gibt als Daten 30. April 1837-30. Oktober 1837.

11) Nach einer Mikrofilmkopie in der Bibliothek der U. of A.

fusionierte sich 1848 mit El Semanario Pintoresco.

No Me Olvides

El Artista war unvergessen. 1837 erschien eine Zeitschrift, die sich der Öffentlichkeit als Nachfolgerin von El Artista vorstellte: No Me Olvides (Madrid 7. Mai 1837-7. Februar 1838). Die Zeitschrift war aber nicht mehr als eine bescheidene Wochenzeitung; sie kostete monatlich nur 4 Realen, doch war sie auf sehr gutem Papier gedruckt und mit vielen Bildern ausgestattet. Viele der ehemaligen Mitarbeiter von El Artista schrieben nun für No Me Olvides: Eugenio de Ochoa, Pedro de Madrazo, Nicomedes-Pastor Díaz, Zorilla. Gedichte und cuentos, die schon im Artista erschienen waren, wurden nun wiederabgedruckt, so zum Beispiel "La pata de palo" von Espronceda (Nr. 23, S. 1-3)[12] Die Zeitschrift war von Jacinto de Salas y Quiroga[13] gegründet und herausgegeben worden. Um auf seine geplante Veröffentlichung aufmerksam zu machen, schrieb er einen Artikel in der Tageszeitung Revista Nacional: "Observaciones sobre el estado actual de nuestra poesía", in welchem er beklagte, dass junge Dichter keine Möglichkeit hätten, mit ihren Arbeiten öffentlich hervorzutreten. Zugleich gab er

12) Zitiert wird nach No Me Olvides Madrid, 1837-1838 por Pablo Cabañas, Col. de Ind. de Publ. Period. 11, Madrid: CSIC, 1946.

13) Jacinto Salas y Quiroga, 1813-1849, Mitarbeiter an verschiedenen Zeitschriften, Costumbrista, Vorläufer von Perez Galdós, vgl. Navas-Ruiz, 3a ed., renov. S. 404.

eine Zusammenfassung der Ideen, die er nachher in No Me Olvides entwickelte. In einem "Editorial" (Nr. 1, S. 2-3) schrieb er dann:

Nosotros, jóvenes escritores del NO ME OLVIDES, no aspiramos á mas gloria que á la de establecer los sanos principios de la verdadera literatura, de la posía del corazón y vengar á la escuela llamada romántica (hervorgehoben im Text) de la calumnia que se ha alzado sobre su frente, y que hace interpretar tan mal el fin á que tiende y los medios de que se vala para conseguirlo.

(Wir, die jungen Schriftsteller von NO ME OLVIDES, trachten nicht nach Ruhm, sondern vielmehr danach, gesunde Grundsätze für die wahre Literatur, für eine Dichtung des Herzens aufzustellen und die Verleumdungen gegen die romantische Schule, mit welchen diese gegenüber gestellt wurde, welche so schlecht ausgelegt wurden, zu rächen und Mittel zu liefern, welche dazu taugen dieses zu erreichen.)

Salas y Quiroga und seine Mitarbeiter waren auf jeden Fall jung und sie sahen sich als Kämpfer und Streiter für eine Erneuerung der spanischen Literatur. Dies legten sie in längeren Aufsätzen dar, wie es Ramón de Campoamor in "Acerca del estado actual de nuestra poesía" tat. Er klagte eine verfälschte Romantik an, die er widerlegen wollte:

Aunque impugno aquí el romanticismo (hervorgehoben im Text) verdaderamante tal, sino ese romanticismo degradado cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana sus mas sanriendas escenas, sueños horrorosos, crímenes atroces, execeaciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de mas bárbaro y antisocial; esto no es romanticismo, y el que lo cree, está en un error; romanticismo verdadero tiende a conmover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso; el romanticismo falso que usurpó este nombre y es el que he espuesto anteriormente, solotiende a pervertir la sociedad y este es justamente el que yo trato de impugnar.

(Ich bestreite, dass die wahre Romantik darin besteht, den Menschen in seinen blutigsten Szenen darzustellen, schreckliche Träume, abscheuliche Verbrechen, Verwünschungen, Wahnsinn und was sich der Mensch an Barbarischem und

Antisozialen vorstellen kann, zu beschreiben; das ist nicht die Romantik, nicht die, an die ich glaube, das ist ein Irrtum; die wahre Romantik rührt an die Tugendgefühle des Menschen; die falsche Romantik, welche sich diesen Namen nur angemasst hat, das ist diejenige, welche ich zu widerlegen trachte. Nr. 32, S. 3-4).

Damals erschienen fast gleichzeitig eine 2. Auflage der Gedichte Listas und die Erstausgabe der Gedichte von José Zorilla. Sie werden beide besprochen (Nr. 33, S. 7). Die Gedichte Listas werden als "el ultimo súspiro" ("der letzte Seufzer") der alten Schule in Spanien empfunden, während Zorillas Gedichte als "el primer vagido" ("das erste Kindergeschrei") der neuen Literatur bezeichnet werden. Es wird empfohlen, beide, aber besonders Zorillas Buch, zu lesen.

Wie in El Artista wird auch hier der Dichter verherrlicht: er ist "un verdadero sacerdoceo de moralidad y virtud" ("ein wahrer Priester der Moral und der Tugend"). Gewisse Schlagwörter: Herz, Moral, Tugend, tauchen immer wieder auf; besonders interessant werden sie, wenn es Theaterstücke mit Motiven der satanischen Romantik zu verteidigen gilt. Ein solches Stück war "Carlos II, el Hechizado" von Gil y Zárate. Das Endurteil lautete: "con algunas restricciones" ("mit einigen Vorbehalten") das "más propiamente romántica de este siglo" ("das romantischste dieses Jahrhunderts"). Die Erstaufführung hatte einen Skandal hervorgerufen.[14] Auch Mesonero hatte diese Aufführung besprochen (S.P.1837

14) Das Stück zeigt eine Episode aus der spanischen Geschich-

S. 380); für ihn war das Stück "en un momento de satánica tentación" ("in einem Augenblick teuflischer Versuchung") geschrieben.

No Me Olvides hält sich zwar eng an das Vorbild von El Artista, doch die Gedichte, die erscheinen, sind vielfach nicht auf der gleichen Höhe. Es gibt einige Übersetzungen von Gedichten Victor Hugos, den Salas y Quiroga überschwenglich verehrte. Das kam in dem Artikel "De Victor Hugo" zum Ausdruck, den er anlässlich des Erscheinens in Paris von "Les voix intérieures" schrieb (Nr. 25, S. 6-7).

El Renascimiento

Es gab noch eine andere Zeitschrift, die sich als Nachfolgerin von El Artista verstanden wissen wollte: El Renascimiento (Madrid 1847).[15] Auch diese Zeitschrift ist illustriert; Federico Madrazo ist für die Kunst verantwortlich. Wir finden sowohl Originale ausgeführt für diese Zeitschrift, als auch Stiche nach berühmten Bildern von Rafael, Zurbarán, Giotto und Cimabue. Die Wendung zu italienischen Bildern begleitet eine Wendung von der französischen zur italienischen Literatur.[16] Heriberto García

te, einen abergläubischen, geistig schwachen König, der von unehrlichen und ehrgeizigen Seelsorgern beherrscht wird.

15) Georges Le Gentil, Les Revues Littéraires de l'Espagne, S. 140-142.

16) José Simon Días, "El Artista" y su continuador "El Renascimiento": Revista de Literatura 37 (1970) 135-138.

de Quevedo übersetzte "El cinco de Mayo" von Manzoni[17] (S. 15) und eine anonyme Ode über den Tod von Silvio Pellico[18] (S. 29). Auch Salas y Quiroga ist wieder mit Gedichten, articulos de costumbres und mit Kritiken vertreten. Zum erstenmal erscheint Musikkritik gleichrangig mit Literaturkritik. Masarnau bespricht Rossinis "Stabat mater" (S. 50). Von ihm ist auch ein Aufsatz "El estado actual de la música in España" (S. 68-70).[19] Nicht vergessen sollte man den Beitrag des Renascimiento zur Erhaltung der spanischen Kunstwerke, die dem Ruin und der Profanation anheimfallen: "Sobre destrucción de monumentos" von Manuel de Assas. Estébanez Calderón trägt seine "Feria de Mairena" bei.

El Alba

El Alba, periódico de literatura y artes (Madrid, 2. 12. 1838 - 27.1. 1839) ist ein Musterbeispiel der Vergänglichkeit

17) Alessandro Manzoni (1785-1873), Gedichte, Tragödien, berühmtestes Werk I promessi sposi (Die Verlobten), Schriften zur Philosophie und Asthetik; El cinque maggio (der 5. Mai): Todestag Napoleons (übersetzt von Goethe!); Napoleon wird als tragische Gestalt gesehen; das Gedicht ist eine Betrachtung über die Nichtigkeit des menschlichen Lebens; mehrere spanische Übersetzungen: Gasparini Traducciones españoles del "Cinco de Mayo" de Alejandro Manzoni (1948) Einleitung.

18) Silvio Pellico (1789-1845), italienischer Freiheitskämpfer, im Gefängnis in Brünn gestorben; La mie prigione ; autobiographischer Bericht über die Erlebnisse in österreichischen Gefängnissen.

19) Die Zeitschrift fehlt bei G.A. und bei Zamorra, sie wird wird aber von Hartzenbusch genannt: Nr. 721.

des Zeitschriftenlebens. Es erschienen nur neun Nummern. Die Zeitschrift wurde von dem erst sechzehnjährigen Eusebio Asquerino und seinem Freund Agustín de Alfaro gegründet.[20] Ihr Name wurde vom Titel des Gedichtes "El Alba", das die erste Nummer einleitet, adoptiert. Das Niveau dieser Zeitschrift, deren Text Simón Díaz in seinem Index beinahe vollständig abdruckt, ist ungleichmässig,[21] doch finden sich unter den Mitarbeitern Gonzáles Bravo, Campoamor und Rodríguez Rubí. So kurz die Erscheinungsdauer dieser Zeitschrift auch ist, sie kann als Musterbeispiel der spanischen romantischen Literaturzeitschrift angesehen werden: junge und sehr junge Herausgeber und Redakteure, Artikel, die die Romantik und den romantischen Dichter in den Himmel heben; Kritik der modernen (d.h. zeitgenössischen) Literatur, eine Verteidigung des Wegrückens von den drei Einheiten im Drama und viele Gedichte (24 in 9 Nummern). Die Ausführungen von Hartzenbusch "Sobre la trajedia española" sehen das romantische Drama als unmittelbaren Abkömmling des Theaters des Siglo de Oro. Noch heute interessant ist die Kritik über eine--besser gesagt, über die--denn es gab nur eine einzige Aufführung

20) Eusebio Asquerino (1822-1892), politischer Journalist, Gedichte, die von Espronceda beeinflusst sind, Dramen in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Eduardo und mit Antonio Gutierrez. Mitarbeiter an Tageszeitungen und politischen Zeitschriften: vgl. Navas-Ruiz, Romanticismo, 3a ed., S. S. 355.

21) José Simón Díaz: El Alba (Madrid, 1838-1839), Madrid 1946; E. Hartzenbusch: Nr. 347.

von Shakespeares Macbeth . Sie fand am 13. Dezember 1838 statt. El Alba zeigte die Aufführung im zweiten Heft mit einem Artikel über Shakespeare an, in dem über seinen Ruhm in England und über seine Werke geschrieben wurde. Es wird von "la novedad de sus pensamientos y el fresco colorido de sus imágenes podían sólo levantar a la altura en que este grande hombre supo colocarle" geschrieben wird. ("Die Neuheit seiner Gedanken und die frische Färbung seiner poetischen Bilder konnten auf die Höhe weisen, auf der dieser grosse Mensch einzuordnen ist." Nr. 2, S.8). Bei diesem Macbeth handelt es sich zum erstenmal um eine Übersetzung aus dem englischen Original (sonst übersetzte man aus französischen Übertragungen und Bearbeitungen). Die Aufführung war eine der glanzvollsten der Zeit, eine Benefiz-Vorstellung für Matilda Díez. Und der Erfolg? Es war der "Fracaso", das Fiasko, der Durchfall des Jahrhunderts. "Brujas, sombras y espectros; cosas que no sirven ya ni aun para intimidár a los niños ... el "Macbeth" acaba de desacreditar los dramas románticos." ("Hexen, Gespenster und Geister, Dinge, welche nicht einmal mehr als Kinderschreck herhalten ..., Macbeth hat die romantischen Dramen in Verruf gebracht." Nr. 3, S. 8). Andere Kritiker verteidigten das Stück ohne Erfolg; Macbeth und Shakespeare verschwanden auf Jahre hinaus in der Versenkung.

El Alba zeigte sich bald als lebensmüde und am 7. Februar 1839 erschien eine Notiz in El Panorama, welche mit-

teilte, dass sich El Alba mit El Panorama, das die gleichen Interessen vertrete, vereinigt habe.

El Panorama

Von dieser Zeitschrift schreibt Gomez Aparicio (S. 225), dass sie "digna de mención" sei ("erwähnenswert"). Sie erschien vom 29. März 1838 - 13. Sept. 1841.[22] Sie gehörte und wurde auch von Manuel Antonio de la Heras herausgegeben. Durch "gallophobia" (Franzosenhass) gekennzeichnet, gibt sie doch Artikeln, die aus dem Französischen übersetzt wurden, viel Raum. Auch für diese Zeitschrift ist der Semanario Pintoresco das Muster. Gedichte sind von Rivas, Hartzenbusch und Zorilla; von Espronceda gibt es ein Fragment des "Pelayo" (der Traum Rodrigos), das vorher schon in El Artista erschienen war. In derselben Nummer (Nr. 1) stellt sich Juan Nicasio Gallego vor: "Su nombre, jácara romántica", traducción libre de "Son nom" von Victor Hugo. Sonst wird leichterer Lesestoff angeboten: Romane und Novellen von Nuñez Maldorado und Patricio de la Escosura. El Panorama ist die erste Zeitschrift in Spanien, die Fortsetzungsromane anbietet.[23] Von diesen Romanen wird gesagt, dass sie "obras buenas y utiles" ("gute und nützliche Werke") seien (Prospecto, S. 3).

22) Hartzenbusch, Nr. 336; Le Gentile, S. 84-90.

23) Die Zeitschrift wurde in der Hemeroteca in Madrid eingesehen, ich konnte aber keine Photokopien bekommen.

El Iris (Madrid 1841)

Die Wochenschrift El Iris, Semanario enciclopédico wurde von Francisco de Paula Mellado[24] herausgegeben, Chefredakteur war Salvador Bermúdez de Castro.[25] Die erste Nummer wird von Espronceda beherrscht, von dem ein bisher unveröffentlichtes Fragment seines "Diablo mundo"[26] und ein Teil des Gedichtes "A la traslación de las cenizas de Napoleón" abgedruckt wurden, ein Gedicht, das Victor Hugo verpflichtet ist. Um Espronceda sind viele seiner Freunde versammelt: Eugenio Ochoa, Pedro de Madrazo, Gil y Carrasco, Compoamor und andere. Der romantische Ton ist vorherrschend, deshalb darf ein cuento fantastico nicht fehlen. Ros de Olano hat eine solche Erzählung beigesteuert: "El anima de mi madre."[27] Nach Ansicht von Llorens ist zu dieser Zeit die Übersetzung eines kurzen Kapitels aus Jean Pauls Titan eine Rarität.[28]

24) Francisco de Paula Mellado, populärer Herausgeber, der sich auf gängige, billige Literatur und auf Fortsetzungsromane spezialisiert hatte: G.A., S. 477.

25) Salcador Bermúdez de Castro, Herzog von Ripalda (1814-1883), Diplomat, Historiker, Kritiker, pessimistische Gedichte, erfindet die "bermudiana" (2 zehnsilbige Vierzeiler mit Betonung auf der letzten Silbe): Navas-Ruiz, 3a ed., S. 256-257.

26) Fragment eines Canto VII: "El Ángel y el poeta".

27) Antonio Ros de Olano (1808-1886), Soldat im Carlistenkrieg, 1844 General, Befürworter der Elementarerziehung, Gründer des Escuelas Normales, Erziehungsminister (1847), Zivilgouverneur von Sagasta; gehörte zum Parnasillo, Mitglied von Ateneo und Liceo, Redakteur von El Pensamiento, Gedichte, Cuentos Estrambóticos (neuaufg. 1980): Navas-Ruiz, S. 401-402.

Die Übertragung als solche ist nicht aufregend, sie hat auch keinen erkennbaren Eindruck hinterlassen, interessant aber sind die Beobachtungen, die der Übersetzer Félix Espínola seiner Übertragung vorangestellt hat; unter anderem sagt er:

El género fantástico, racional, no el género postizo que han pretendido aclimatar los franceses en Europa, sino el profundo juicio de los escritores alemanes, consiste en dar campo, en hacer sensibles estas vicisítudes de la vida del alma, cuando el sueño, el magnetismo ocualquiera exaltación nerviosa rompen por un momento esta incomprensible cadena que une a la materia con el espiritú en lazo estrecho y pasajero.

(Die phantastische Gattung, vernünftig gesehen, ist nicht die künstliche Gattung, welche die Franzosen vorgaben in Europa heimisch zu machen, sie besteht vielmehr darin, dass sie sich mit den Wechselfällen des Seelenlebens befasst, mit Träumen, mit dem Magnetismus oder irgendwelchen nervösen Schwärmereien, die nur für einen Augenblick die unbegreifliche Kette, die den Geist wie eine Fangleine fesselt, vorübergehend durchbrechen. El Iris, 1841, S. 130).

Ausser Jean Paul wird auch Lord Byron übersetzt: "A Judes, melodia hebrea" ("Hebrew Melodies"), Pedro Madrazo ist der Autor einer "Balada alemana", aber es wird nicht gesagt, ob er sie übersetzt oder nur nachgeahmt hat.[29)]

Die Literaturkritik in der Iris wurde ausschliesslich von Lúculo--vielleicht ein Deckname von Bermúdez de Castro--

28) Übertragungen von kürzeren Stücken von Jean Paul waren 1828 in den Annales romantiques und 1830 in der Nouvelle Revue germanique erschienen. 1834-1835 veröffentlichte Philarète Chasles bei Ledoux eine Übersetzung des Titan von Jean-Paul-Frédéric Richter. Diesen Text hat Espinosa höchstwahrscheinlich benützt und da keinerlei Echo aus der Leserschaft kam, wurde auch nichts mehr von Jean Paul gebracht. Die erste spanische Übersetzung Jean Pauls erfolgte erst 1888 (Vorschule der Athetik); vgl. Jean-Paul-Bibliographie der Schillergesellschaft, 1963, sowie Llorens, Romanticismo, S. 251.

geschrieben und diese Kritik richtet sich oft gegen das romantische Drama, besonders gegen die zeitgenössischen Franzosen im Gefolge von Hugo und Alexandre Dumas. Lob spendet Lúculo den Gedichten von Gregorio Romero de Larrañaga.[30] Diese Gedichte, so meint er, folgen nicht den französischen Fusstapfen. Lúculo prophezeit auch, dass sich die spanischen Dramatiker von den Franzosen abwenden und sich wieder ihren alten Meistern des siebzehnten Jahrhunderts zuwenden werden. Darin stimmt er mit José María Quadrado überein, der dies schon im Semanario Pintoresco behauptet hatte (S.P. IV(1849), S. 192). Auch Ochoa hatte im Artista einmal ähnliche Ansichten geäussert, doch abgesehen von vereinzelten Aufführungen war das nicht der Fall.

29) Von den Romantikern konnte nur Hartzenbusch, der einen deutschen Vater hatte, Deutsch. Versuche von Hartzenbusch, einen "Catedro" für Deutsch im Liceo einzuführen, fanden kein Interesse. Übersetzungen von deutschen Werken waren immer aus zweiter Hand, d.h. Übersetzungen von französischen Übersetzungen.

30) Larrañaga (1814-1872), Liebesgedichte, Motive der Trauer und Einsamkeit; Verserzählungen, Dramatiker: Navas-Ruiz, 3a ed., S. 401. Die Gedichte, auf die Lúculo eingeht, erschienen 1841.

VI. DER ABGESANG

Peers weist für die Zeit von 1800-1850 drei streng von einander gesonderte literarische Strömungen aus: Neoklassizismus, Romantik und Eklektizismus. Krömer hat jedoch überzeugend nachgewiesen--und Juretschke gibt ihm recht--dass diese Theorie von Peers nicht stichhaltig ist.[1] Krömer unterscheidet klassizistische und romantische Theorien, er zeigt auf eine klassizistische und eine romantische Schule in Spanien, aber es gibt weder eklektische Theorien, noch eine eklektische Schule. Diejenigen, die als eklektisch bezeichnet werden --z.B. Lista und Quadrado--sind nichts anderes als gemässigt klassizistisch oder gemässigt romantisch, was meist nur bedeutet, dass die Auswüchse der frenetischen Romantik abgelehnt werden. In Übereinstimmung mit Krömer wird deshalb auch in dieser Arbeit für die Zeitschriften, die gegen das Ende der romantischen Periode erscheinen, der Begriff "eklektisch" nicht angewandt. Die Zeitschriften in den vierziger Jahren sind immer noch romantisch und in den Ateneos und Liceos haben immer noch romantische Dichter eine Heimstatt. Beide, Ateneo und Liceo, waren Vereinigungen--heute würde man sie Klubs nennen--die für das intellektuelle Leben der Romantik in Madrid überragende Bedeutung gewonnen hatten. Sie waren

1) Krömer, Zur Weltanschauung,... S. 230; Juretschke, "El Neoclasicismo y el Romanticismo en España ...", El Arbor, Sept./Oct. (1969) S. 18.

private Vereinigungen ohne Protektion von oben. El Ateneo bestand trotz interner politische Streitereien ununterbrochen bis 1936. El Liceo hatte im Gegensatz dazu nur eine viel kürzere Lebensdauer. Es hatte ähnliche Ziele wie El Ateneo, doch war man, wenn man so sagen kann, "romantischer" eingestellt. Nicht wenige der damals bekannten Persönlichkeiten waren Mitglieder in beiden Institutionen, die eine ähnliche Funktion wie heute die Volkshochschulen ausübten; nur gab es zu der Zeit kein "Volk", das an den Sitzungen teilnahm. El Liceo machte durch eine Zeitschrift auf sich aufmerksam, die, obwohl wie so oft, nur kurzlebig, zu den bedeutendsten Veröffentlichungen der Zeit gehört: Liceo Artístico y Literario (Madrid 1838). Die romantische Einstellung sowohl des Liceo als auch seiner Zeitschrift zeigte sich gleich zu Anfang. Am Ende des ersten Heftes wurde Espronceda's Sonnenhymne "Al Sol" wiederabgedruckt.[2] Auf den 145 Seiten der Zeitschrift finden sich mehr als vierzig Gedichte, deren Verfasser u.a. Zorilla, Pastor Díaz und Romero Larrañaga sind.[3] Der Curioso Parlante, i.e. Mesonero Romanos steuert "costumbres literarios" bei (Nr. 1 S. 18-27). Von besonderem Interesse aber sind die Ausführungen von Bretón de los Herreros über den Gebrauch des Verses im Drama. Dieser Aufsatz sollte im Zusammenhamg mit den früheren theoretischen Ausserungen über das Drama und über die

2) Vgl. S. 96/97 dieser Arbeit.

3) Larrañaga veröffentlichte im Liceo zum erstenmal.

Übersetzung von Dramen, die im Correo Literario erschienen waren, gelesen werden, denn zusammen ergeben sie die Dramentheorie Bretóns, die er in seinen Stücken befolgte.[4] Von den Übersetzungen sagte er am 8. Juli 1831, dass sie "wie ein Regen" über das spanische Theater kamen und für gewöhnlich sehr schlecht waren, denn "alle übersetzen, obwohl sie kaum lesen können." Doch Bretón zeigt uns auch Wege auf, wie dieser Zustand gebessert werden kann, wenn er schreibt:

"Para traducir bien una comedia del frances al castellano no basta saber á fondo el castellana y el frances, es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no solo en los libros, sino tambien en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar á muchas gracias del original, que no lo serían en la traduccion por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que la sustituyan, sin traerlas por los cabellos; ... podrá ser buen traductoe de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales."

("Jedoch um eine Komödie gut aus dem Französischen ins Spanische zu übersetzen, genügt es nicht spanisch und französisch gründlich zu kennen; es ist notwendig, die Sitten beider Völker nicht nur zu kennen; man muss die Menschen nicht nur in den Büchern studieren, sondern auch in der Gesellschaft; notgedrungen muss man den Geschmack des Publikums beachten ; ferner ist es unumgänglich nicht auf die Liebenswürdigkeit und den Witz des Originals zu verzichten, welche in der Übertragung nicht herauskommen, des verschiedenen Charakters der Sprachen wegen, man muss deshalb wissen, wie man etwas anderes schaffen kann, ohne sich in die Haare zu geraten. ... Es ist keiner ein guter Übersetzer dramatischer Werke, der nicht imstande ist, selbst ein Original zu verfassen." Cor. Lit. 8. Juli 1831)

Zwei Punkte in Bretóns Dramentheorie, die im Correo und Liceo behandelt werden, möchte ich besonders herausheben: den Gebrauch des Verses im Drama und die "verosimilitud"

4) Siehe S. 64 dieser Arbeit.

("Wahrscheinlichkeit"). Vom Vers schreibt er:

"Siempre le creído que los dramas se deben escribir en verso ... El gran Cervantes, mejor prosista que versificador, no juzgó con veniente sin embargo el privar de la rima a sus producciones dramaticas ..."

("Ich habe immer geglaubt, dass Dramen in Versen geschrieben sein sollten ... Der grosse Cervantes, der ein grösserer Prosaschriftsteller als Verseschmied war, hat jedoch seine dramatische Produktion nicht dadurch aufs Spiel gesetzt, dass er sie des Verses beraubte ..." Liceo II, S. 103).

Alle grossen Dramatiker haben ihre Stücke in Versen geschrieben, und den kleineren Poeten hat die Fähigkeit in Versen zu schreiben, für die die spanische Sprache besonders geeignet ist, oft zum Erfolg geholfen (Correo Lit., 7.8. 1833), denn "el gusto á las galas poeticas es general, es innato en los españoles." ("die Vorliebe für poetischen Schmuck ist allgemein, sie ist den Spaniern angeboren.").

Ausserst wichtig aber ist für Bretón die Frage der "Wahrscheinlichkeit" und die angemessene Behandlung eines Stoffes. In seinen Theaterkritiken und im Liceo-Aufsatz kommt er immer wieder darauf zurück.[5]

Aber auch andere vertreten im Liceo die Künste. Es wurde über Malerei und auch über Musik geschrieben und die Zeitschrift selbst wurde bebildert präsentiert. Die Illustrationen sind zum grössten Teil für diese Zeitschrift entworfen worden. Vor allem wurde über die Sitzungen und Veranstaltungen des Liceo berichtet, sodass Simón Díaz die Zeitschrift

5) In der Kritik des Stückes Contigo pan y cebolla hatte ihm dieser Standpunkt die Feindschaft Larras eingetragen; 8.7. 1833.

als "Antologie, die die Arbeit des Liceo herausstellt", bezeichnen konnte.

Aus der Vielzahl der Blätter, die in den vierziger Jahren erschienen möchte, ich nur noch El Reflecho herausheben.

El Reflecho: Publicación Literaria y Pinturesca (Madrid 5.1. 1843 - 6.7. 1843).

Die Zeitschrift sieht sich als die Fortsetzung einer anderen an: La Mariposa, die sich aber hauptsächlich mit der Mode befasste.[6] Die Illustrationen in diesen Heften waren jedoch hervorragend und dieses wünscht El Reflejo fortzuführen. Viele der Bilder waren unsigniert, alle aber zeigen romantische, oft religiöse Motive. Die religiöse Orientierung mag darauf zurückzuführen sein, dass El Reflecho sich gleich zu Beginn seines Erscheinens mit El Arpa del Crevente (Die Harfe des Gläubigen) fusionierte, deren Ideal die Vereinigung des Christentums mit der Kunst war.[7] Das Programm der vereinigten Blätter erinnert sehr an das des Europeo.[8] Sehr viel Raum nahmen die literarischen Notizen ein: Zorilla, Bretón

6) Nr. 26, S. 208: Die Herausgeber weisen daraufhin, dass obwohl La Mariposa eine Modezeitung zu sein schien, sich diese Zeitschrift hauptsächlich mit der intelligenten spanischen Gesellschaft beschäftigte und dass diese Zeitschrift durch ihre grossartigen Lithographien ausgezeichnet war.

7) El Reflejo, Nr. 3, S. 17

8) Das Programm von El Reflejo erschien in der Tageszeitung El Corresponsal de Madrid am 29. Dez. 1842; abgedruckt im Index S. IX.

de los Herreros und García Gutiérrez werden besprochen. Der Todestag Larras wird ins Gedächtnis gerufen (Nr.7, S. 56). Der Nachruf endet mit der Nachricht, dass die Gebeine Larras auf denselben Friedhof überführt werden sollen, auf dem schon Calderón und Espronceda ruhen. Die religiöse Seite wird weiter gepflegt, ein "Vida de Jesucristo" (Leben Jesu) wird in Fortsetzungen in fast jeder Nummer gebracht, allerdings unsigniert. Hartzenbusch hat Schillers "Die Glocke" übersetzt, sie wurde aber nur teilweise abgedruckt.

Die Romantik beschränkte sich jedoch nicht nur auf Madrid, sie blühte auch in den Provinzen: in Sevilla, in Valencia in Cadiz und vor allem in Barcelona, das man als die Wiege der spanischen Romantik bezeichnen könnte. Man braucht nur an El Europeo zu denken. Die politischen Wirren brachten zwar einen Rückgang der romantischen Bemühungen mit sich, aber sie schliefen nie ganz ein. Zwischen 1830 und 1848 erschienen in Barcelona über zwanzig Zeitschriften, von denen El Vapor (1833-1838) wohl die bedeutendste war.[9)]

El Vapor, diario scientifico, literario, económico, agronómico y mercantil de Cataluña.

Die Zeitschrift sah sich als Fortsetzung von El Europeo, was man verstehen kann, wenn man daran denkt, dass der Grün-

9) Becher, Kunstanschauung, S. 120.

der von El Vapor López Soler war, der nach ein paar Jahren in Madrid nach Barcelona zurückgekommen war. El Vapor (der Dampf) überragte alle anderen Barcelona-Blätter mit der Vielfalt seines Inhalts und mit seinem reichen literarischen Material. Alles, was in Barcelona Rang und Namen hatte, schrieb für El Vapor. Wie alle romantischen Blätter veröffentlicht auch dieses viele Gedichte, und zwar solche von den grossen in ganz Spanien bekannten Männern, wie Espronceda und Zorilla und solche von "lokalen" Grössen wie Mata, Ribot, Manuel Milá i Fontanals und Pablo Piferrer.[10] Am berühmtesten aber wurde Aribaus Ode "la Pátria", die, katalanisch geschrieben, die Wiedergeburt der katalanischen Literatur einleitete (veröffentlicht am 24. Aug. 1833). Auch hier findet sich das Bestreben, die Leser zu informieren, in dem man Artikel aus Madrider Blättern wiederabdruckt, vor allem solche von Fígaro, Artikel, die über den ganzen Globus springen von Russland

10) Pedro Mata y Fontanet (1811-1877), Mediziner, gründet in Reus La joven España, Bürgermeister von Reus und später von Barcelona, Professor für Medizin an der Universität von Madrid, medizinische und historische Schriften, Übersetzungen, Gedichte, historische Romane: Navas Ruiz, 3. ed. S. 385-386.
Antonio Ribot y Fontserè (1813-1871), Mediziner, politisch aktiv, nach Cuba deportiert; viele Gedichte, Dramen journalistische Arbeiten: Navas Ruiz, S. 398.
Manuel Milá i Fontanals (1818-1894), Professor an der Universität von Barcelona, Gedichte in Katalan, seine Asthetik ist von Kant und Hegel beeinflusst: Navas Ruiz, S. 386-387.
Pablo Piferer (1818-1848), beschreibt die Monumente von Cataluña und den Balearen, Gedichte, Journalist, Mitglied der Real Academia de Buenas letras: Navas Ruiz, S. 395.

nach Amerika, von Indien nach Deutschland. Nichstdestoweniger hatte auch El Vapor das Betreben, die "cuestión palpitante" (die brennende Frage) des Tages abzuhandeln: den Romantik - Gegensatz. So wurde der Aufsatz des damals erst achtzehnjährigen Manuel Milá "Clásicos y románticos", der ein romantisches Manifest wurde, am 1. Dez. 1836 gebracht. Dem Inhalt nach entfernt sich dieser Artikel von der "historischen Romantik", die man im Europeo herausgestellt hatte. Jetzt werden auch die Draman von Victor Hugo verteidigt (Jan./Febr. 1834), die damals auch in Barcelona aufgeführt wurden. Am 6. Febr. 1837 erscheint unter der Überschrift "El Artista" ein Artikel, der den romantischen Dichter rühmt:

"Damos este nombre en su significación más lata no al hombre que se dedica a una especialidad cualquiera de las bellas artes sino al hombre de corazón ardiente, de imaginación volcánica, de sentimientos elevados, que ha erigido un altar al arte y la quema un incienso puro."

und der schliesst:

Vengan pues los verdaderos artistas a vivificar con su soplo ardiente la ley, la moral, la religión, la ciencia, la industria y el trabajo. .Que vengan! Entonces tendremos fe en la virtud, libertad en la vida social y felicidad en la tierra.

("Wir geben diesen Namen mit seiner weiteren Bedeutung nicht einem Menschen, der sich irgendeiner Art der schönen Künste widmet, sondern einem Menschen mit glühendem Herzen, mit einer vulkanischen Phantasie, mit hohen Gefühlen, einem, der der Kunst einen Altar errichtet hat und sie dort beweiräuchert.")

(Denn wir kommen um die wahren Künstler in ihrem brennenden Hauch des Gesetzes, der Moral, der Religion, der Wissenschaften, der Industrie und der Arbeit zu fördern. Des halb kommen wir! Wir glauben an die Tugend, die Freiheit im gesellschaftlichen Leben und an Glückseligkeit überall im Lande.)

Es ist nicht schwer, in diesem Artikel und in einigen

anderen das Vorbild von El Artista zu erkennen. Man wollte in Barcelona jedenfalls nicht was "moderne Literatur" anlangte, hinter Madrid zurückstehen.

Man könnte noch mehr als ein Dutzend anderer Zeitschriften in der Provinz und auch in Madrid untersuchen, doch was man zu allererst feststellt: sie sind sich alle sehr ähnlich, und nirgends finden sich überraschende, wirklich neue Ideen. Man findet immer ein oder zwei Artikel, die schon bekannte und anerkannte Schriftsteller verfasst haben, was als Anziehungspunkt dienen soll; danach kommen die poetischen Pflichtübungen von jungen Dichtern. Da man schon Vorbilder im eigenen Lande hat--Espronceda, Pastor Díaz, Zorilla --so geraten die jungen Herren weder um Themen, noch um Motive in Verlegenheit. Da immer die gleichen Leute für immer mehr Zeitschriften schreiben, an denen nur die Namen verschieden sind, bemächtigt sich des Publikums anscheinend eine gewisse Langweile mit diesem Lesestoff.

Worin besteht nun dieser Stoff? Diese Literaturzeitschriften könnte man gewissermassen als literarische Gattung bezeichnen, deren Beiträge innerhalb einer offenen Form einen inneren Zusammenhang haben. Sie popularisieren das romantische Denken mit der Verbreitung ihrer Manifeste. Ihre immer wieder verwendeten Formen sind das Gedicht, die Theater- und Literaturkritik, der Brief; ihre grossen Themen der Gegensatz von Klassizismus und Romantik, die Einheiten im Drama. Costumbrismo und didaktische Dialoge sollen den Leser

persönlich ansprechen und auf diese Weise die Zeitschriften zu einem Sammelpunkt der Geister machen. Nicht zu vergessen sind die immer wieder auftretenden Polemiken, die für Abwechslung sorgen. In diesen Gefechten der Zeitschriften bleiben am Ende nur die Blätter erfolgreich, die nicht nur romantische Höhenflüge anbieten, sondern auch alltägliche Probleme behandeln, also die, die auf der Linie des "costumbrismo" bleiben. Ferner sollte man nicht ausser acht lassen, dass die erste Generation der jungen Romantiker sich im Laufe der Jahre in würdige ältere Herren verwandelte, die das Ziel ihrer Wünsche, eine einträgliche Stellung zu erhalten, erreicht hatten. Ihre Namen finden sich auf den Ministerlisten ; sie sind Gesandte oder Botschaftsmitglieder. Verwaltungsbeamte u. dgl. geworden. Andere, wie Espronceda, Larra und Gil y Carrasco, starben jung. Zorilla und Mesonero Romanos, die bis zu ihrem Lebensende Dichter blieben und sich von der Politik fernhielten, sind die grossen Ausnahmen. Weder begann die spanische Romantik noch endete sie mit einem gewaltigen Paukenschlag. Es kamen nun andere Signale, sowohl aus dem Ausland als auch aus dem eigenen Lande. Fernán Caballero (i.e. Cecilia Böhl von Faber) hatte erklärt, in einer Geschichte müssten vor allem die "pormenores" (Kleinigkeiten) stimmen und sie schrieb ihren Roman "La Gaviota" nach diesem Grundsatz. Die Romantik, und damit auch ihre Literaturzeitschriften, wurden vom Realismus abgelöst. Reichlich hundert Jahre später sieht allerdings dieser Realismus dem öster-

reichischen Biedermeier zum Verwechseln ähnlich.

Die Bedeutung der Zeitschriften

Marrast gebraucht, wenn er von den letzten kleinen Zeitschriften spricht, den Ausdruck "trompeuse floraison des revues littéraires" (S. 609), und damit hat er recht. Diese Zeitschriften waren zwar zahlreich, aber sie hatten wenig oder besser gesagt gar keine Wirkung. Ganz anders verhält es sich dagegen mit den früheren, die seit dem Tode Ferdinands VII. erschienen. Sie brachten den Spaniern das Gedankengut und die Errungenschaften der Romantik nahe. Vor allem die neue Einschätzung des Dichters und seiner persönlichen Freiheit, die sich vor allem in der gewandelten Einschätzung der "Regeln" in der Dichtung und der drei Einheiten im Drama zeigte. Frühromantisches Gedankengut findet sich wenig. Genau genommen nur in Barcelona im Europeo, in dem vor allem der italienische Einfluss spürbar ist. Anders ist es in Madrid, wo die französische Romantik, die Gedanken Nodiers und Victor Hugos, wirksam sind, was begreiflich ist, da ja Larra und Ochoa ihre Erziehung und ihre Bildung in Frankreich erhalten haben.

Für weitere Schichten des Leserpublikums waren aber nicht die grossen Beginner El Artista und die Cartas Españolas wichtig, sondern sozusagen die zweite Garnitur: der Correo Literario y Mercantil und die Zeitschrift von Mesonero Romanos: der Semanario Pintoresco Español. Marrast spricht naserümpfend vom "Sieg der Mittelmässigkeit." Doch haben diese

Blätter das grosse Verdienst, Spanien in Gleichschritt mit der übrigen europäischen Literatur gebracht zu haben. Die Romantik, die diese Zeitschriften volkstümlich machten, hat nicht mehr viel gemeinsam mit der "frenetischen" Romantik, dafür aber sehr viel mit dem, was jetzt überall in Europa stattfindet: die Romantik wurde nicht plötzlich, aber allmählich 'sittsam und gezähmt,' um mit Virgil Nemoianu zu reden. Die Zeit zwischen 1815-1848 wird meistens als "Biedermeier" bezeichnet. Diese Bezeichnung lässt uns zuerst an Österreich denken, doch findet sich 'Biedermeier nicht nur als Stil von Mode oder von Möbeln, sondern vor allem in der Dichtung und zwar überall dort, wo es eine Romantik gegeben hat.* Das Biedermeier ist in Spanien tief verwurzelt. Der costumbrismo von Mesonero Romanos und von Estéban Calderón können mit Berechtigung als das spanische Biedermeier angesehen werden (Nemoianu, S. 37-39). Nun sind in den cuadros de costumbres viele französische Abhängigkeiten spürbar, doch behauptet sich daneben auch eine spanische Tradition. Dass Mesonero Romanos sich dieser Art von Romantik zugewandt hat, ist nicht zuletzt der Grund seines Erfolges und seiner Wirkung. Die Spanier sahen sich wie in einem Spiegel, der ihr Bild unverzerrt wiedergab. Dazu kommt, dass Literatur nun nicht mehr nur eine Beschäftigung für die Aristokratie, sondern für jeden zugänglich geworden ist. Jeder, der lesen kann, liest jetzt. Literatur tritt nun als Gesprächsthema gleichwertig neben die Politik. Die Minderwertigkeitsge-

fühle, die der Spanier mitunter gegenüber dem Franzosen hatte, verlieren sich, und wenn man es kurz und bündig sagen will: Diese Zeitschriften brachten Spanien aus seinem Versteck hinter den Pyrenäen heraus und hinein in die grosse Gemeinde der modernen europäischen Literatur.

*Virgil Nemoianu, The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier; Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press 1984.

A N H A N G

An dieser Stelle werden drei theoretische Aufsätze vollständig zitiert und ins Deutsche übersetzt, um ein Beispiel der Auseinandersetzung der spanischen Romantik mit sich selbst und ihre Selbstverständnis zu geben. Es wurden die Artikel von Larra, Mesonero Romanos und von Nicomedes-Pastor Díaz gewählt, weil sie in geringem Zeitabstand von drei zur Zeit der Niederschrift ungefähr gleichaltrigen jungen Männern stammen, und weil sie ausserdem die weitgespannten Möglichkeiten der romantischen Schreibweise zeigen. Alle drei reden über dasselbe: die romantische Literatur in Spanien. Die Ausführungen von Díaz sind durch ihren Überschwang gekennzeichnet, die von Larra erscheinen als akademische Abhandlung, die von Mesonero Romanos beschäftigen sich vor allem mit der Rolle, die die Dichter in der Gesellschaft Spaniens spielten und noch spielen.

Die Übersetzung versucht die gegensätzliche Stimmung dieser Stücke darzustellen. Es wurde daher so eng wie möglich übersetzt, jedoch so frei wie nötig, um einen lesbaren deutschen Text zu erhalten. Wollte man den Übersetzungsprinzipien von Bretón de los Herreros folgen, müsste man die Sprache des alten Goethe benützen, weil er ein Zeitgenosse Larras und Díaz' war. Dies wurde natürlich nicht einmal versucht. Was von der altmodischen Sprache beibehalten wurde, war der Satzbau. Es ist im Deutschen meistens möglich, die

langen, verwickelten spanischen Sätze nachzuahmen, und das wurde getan, wenn auch die deutsche Sprache dann auf Stelzen zu gehen scheint. Doch war auch im Jahre 1827 die Sprache dieser Aufsätze nicht die Sprache, die Larra im Kaffeehaus oder die, die Díaz und Mesonero Romanos auf Spaziergängen mit Freunden sprachen. Es schien mir daher am besten, eine möglichst wortgetreue Übertragung anzufertigen. Von der Treue wurde nur dann abgewichen, wenn das deutsche Ergebnis lächerlich gewirkt hätte.*

* Als diese Arbeit beendet war, kam mir während der Arbeit an einer anderen Aufgabe die Übersetzung des "Literatura" Artikels von A. J. Aregger im Anhang ihrer Dissertation über Heine und Larra von 1981 in die Hände. Da aber beide Übersetzungen doch in vielen Punkten verschieden sind--Aregger bemüht sich, ein geglättetes modernes Deutsch zu schreiben--so entschloss ich mich, die Übersetzung von Larras Artikel an dieser Stelle stehen zu lassen.

MARIANO JOSÉ DE LARRA:

LITERATURA

RÁPIDA OJEADA SOBRE LA HISTORIA E ÍNDOLE DE LA NUESTRA. SU ESTADO ACTUAL. SU PORVENIR. PROFESIÓN DE FE.

La política, interés principal que absorbe y llena en el día todo espacio que a la pública curiosidad ofrecen en sus columnas los periódicos, nos ha impedido hasta ahora señalar en el nuestro a la literatura el lugar que de derecho le corresponde. Pero no hemos olvidado que la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo, ni somos de aquellos que piensan con los extranjeros que al concluir nuestro siglo de oro expiró en España la afición a las bellas letras. Sí pensamos que, aun en la época de su apogeo, nuestra literatura había tenido un carácter particular, el cual o había de variar con la marcha de los tiempos o había de ser su propia muerte, si no quería transigir con las innovaciones y el espíritu filosófico que comenzaba a despuntar en el horizonte de la Europa. Impregnada del orientalismo que nos habían comunicado los árabes, influída por la metafísica religiosa, puédese asegurar que había sido más brillante que sólida, más poética que positiva. A esta sazón, y cuando nuestros ingenios no hacían ni podían hacer otra cosa que girar de continuo dentro de un mismo estrecho círculo, antes que se hubiese acabado de formar y fijar la lengua, una causa religiosa en su principio, y política en sus consecuencias, apareció en el mundo; y esa misma causa, que dió el impulso investigador a otros pueblos, reprimida y perseguida en España, fijó entre nosotros el *nec plus ultra* que había de volvernos estacionarios. La Reforma abrió un nuevo campo a los pueblos de Alemania y de Inglaterra, que la abrazaron ansiosos; y si en Francia no triunfó, tuvo el influjo bastante para templar y equilibrar el ciego impulso del fanatismo. Los que se atrevieron a luchar con ella abiertamente no osaron en cambio dejar toda su fuerza a la reacción religiosa, temerosos sin duda de que la falta de contemplación forzase a los pueblos, avizorados ya con el ejemplo, a lanzarse en la nueva senda que delante de sí veían abierta. De aquí la tolerancia que fué forzoso a los legisladores adoptar en política y en religión; la cual preparó en Francia un siglo de escritores filósofos, propagadores del germen de una revolución en las ideas que debía ser sangrienta, porque no la hacía allí la predicación, sino la violencia. La España estaba más lejana del foco de las ideas nuevas; las que en otros países caducaban ya, eran nuevas todavía para ella, porque recién salida de la larga dominación musulmana, veía todavía en el catolicismo el *paladium* que la había salvado. Siete siglos además de guerras y rencores religiosos debían haberla hecho más fanática. ¿Qué mucho, pues, que el impulso de la Reforma se hiciese apenas sentir en sus habitantes, más bien ocupados en sus intestinas discordias que envueltos en el movimiento general, de que hacía tiempo la habían segregado sus intereses particulares? Ella fué por el contrario el refugio de los vencidos de otras partes; aquí se vi-

nieron a hacer fuertes contra la invasión *reformista* los que habían sido por ella desarmados en sus patrios lares: y la persecución religiosa, amalgamada con el celo fundador y apostólico que nos llevaba a descubrir mundos nuevos que ofrecer al cielo, sofocó para largo espacio toda esperanza de progreso. Ni dejamos tampoco de tener disculpa. La gloria, posesión de las naciones conquistadoras, nos hacía más llevaderas unas cadenas de que podíamos hacer cirineos a tantos pueblos sometidos, y el metal precioso de la conquista nos las doraba. ¿Qué mucho que la España de entonces trocase su libertad interior por el dominio en lo exterior, si hemos visto en los tiempos modernos a una gran nación que se decía harto más adelantada, a una nación que parecía haber sacudido para siempre toda especie de tiranos por medio de la más sangrienta Revolución, si la hemos visto, decimos, coronar a un nuevo déspota, que no necesitó para ceñirse con una mano la corona imperial sino alargar con la otra a los republicanos más ardientes laureles perecederos y el oropel de una pasajera conquista?

En España, pues, causas locales atajaron el progreso intelectual, y con él indispensablemente el movimiento literato. La muerte de la libertad nacional, que había llevado ya tan funesto golpe en la ruina de las Comunidades, añadió a la *tirania religiosa* la *tirania política*; y si por espacio de un siglo todavía conservamos la preponderancia literaria, ni esto fué más que el efecto necesario del impulso anterior, ni nuestra literatura tuvo un carácter sistemático investigador, filosófico: en una palabra, *útil* y *progresivo*. Imaginación toda, debía prestar más campo a los poetas que a los prosistas: así que aun en nuestro siglo de oro es cortísimo el número de *escritores razonados* que podemos citar. Fuera de los escritos místicos y teológicos, y de los tratados sutilmente metafísico-morales de que podemos presentar una biblioteca antigua desgraciadamente más completa que ninguna otra nación, si queremos encontrar prosistas nos habremos de refugiar en la Historia. Solís, Mariana y algunos otros ilustraron en verdad la musa de Tácito y de Suetonio. Nos es fuerza empero confesar que aun ésos se ofrecieron más bien como columnas de la lengua que como intérpretes del movimiento de su época; influídos por las creencias populares, no dieron un solo paso adelante; adoptaron los cuentos y las tradiciones fabulosas como verdaderas causas políticas; trataron más bien de lucir su claro ingenio en estilo florido que de desentrañar los móviles de los hechos que se veían llamados a referir. Más parecieron sus escritos una recopilación de materiales y fragmentos descosidos, una copia selecta de arengas verosímiles que una historia razonada. No sabiendo deslindar la crónica de la Historia, la Historia de la novela, llenaron muchos tomos sin llegar a hacer un solo libro.

La novela, hija toda de la imaginación, se vió mejor representada entre nosotros, y en una época en que no era sospechado siquiera el género en el resto de Europa, pues que hasta los mismos libros de caballerías tuvieron su origen en la península española. En ella podemos citar escritores excelentes, si contados. *El Ingenioso Hidalgo*, último esfuerzo del ingenio humano, bastaría a adjudicarnos la palma, aunque no tuviéramos otras que presentar en lugar privilegiado, si no tan eminente. Pero esta época fué de corta duración, y después de Quevedo la prosa volvió al olvido de que momentáneamente la habían sacado unos pocos, sólo al parecer para dar una muestra al mundo literario de lo que era permitido hacer en ese género a la lengua y al ingenio español.

Poco después la literatura se refugió al teatro, y no fué por cierto para predicar ideas de progreso; no supo siquiera sostenerse: no hizo más que decaer.

A fines del siglo pasado volvió a brillar un destello de esperanza, una apariencia de resurrección, que se hubiera acaso llevado a cabo si los disturbios políticos no se hubieran apresurado a sofocar el germen sembrado durante el feliz reinado de Carlos III. Dado ya el impulso, sin embargo, era forzoso que algunos efectos siguieran a la causa. La

larga paz que disfrutaba la Europa, el embrutecimiento y la servidumbre en que habían caído los pueblos, habían hecho menos recelosos a los tiranos; si bien los más perspicaces oían ya el rumor sordo de la próxima tempestad, no era seguramente en España donde debía de esperarse el estallido; era tan distinta nuestra predisposición, que al verificarse aquél, ningún miedo de contagio infundió en el Gobierno español. Al contrario, él mismo había sido una de las causas de la propagación de las ideas nuevas, apoyando la rebelión de las primeras colonias americanas que se separaron de su metrópoli. A fines, pues, del siglo pasado apareció en España una juventud menos apática y más estudiosa que la de las anteriores generaciones; pero juventud que, al volver los ojos atrás para buscar modelos y maestros en sus antecesores, no vió sino una inmensa laguna; desesperando entonces de unir el cabo interrumpido y de continuar un movimiento paralizado dos siglos antes, creyó no poder hacer cosa mejor que saltar el vacío en vez de llenarle, y agregarse al movimiento del pueblo vecino, adoptando sus ideas tales cuales las encontraba. Vióse entonces un fenómeno raro en la marcha de las naciones; entonces nos hallamos en el término de la jornada sin haberla andado.

Ayala, Luzán, Huerta, Moratín el padre, Meléndez Valdés, Jovellanos, Cienfuegos y algunos otros, restauraron las bellas letras, es verdad; pero ¿cómo? Introduciendo en nuestro siglo XVIII el gusto francés, bien como en el XVI habían otros introducido el italiano. Fueron imitadores, sin saberlo las más veces, repugnándolo casi siempre. El espíritu de análisis, *disecador*, digámoslo así, y el espíritu filosófico francés, hicieron sentir su influencia en nuestra regeneración literaria. Los agentes de ella, queriendo con todo creerse independientes, quisieron salvar de nuestro antiguo naufragio *la expresión*: es decir, que al adoptar las ideas francesas del siglo XVIII, quisieron representarlas con nuestra lengua del siglo XVI. Una vez puros, se creyeron originales. Así que, en poesía, vimos conservado el saber poético de nuestros buenos tiempos: parecíanos oír todavía la lira de Herrera y de Rioja; y en prosa fué declarado delito toda innovación en el lenguaje de Cervantes. Iriarte, Cadalso y otros se declararon a todo trance puristas, y persiguieron toda novedad con las armas de la sátira, al paso que Meléndez, Jovellanos, Huerta y Moratín sostenían la misma opinión con el ejemplo.

Este es el lugar de hacer una observación esencialísima en la materia. Hemos dicho que la literatura es la expresión del progreso de un pueblo: y la palabra, hablada o escrita, no es más que la representación de las ideas, es decir, de ese mismo progreso. Ahora bien: marchar en ideología, en metafísica, en ciencias exactas y naturales, en política, aumentar ideas nuevas a las viejas, combinaciones de hoy a las de ayer, analogías modernas a las antiguas y pretender estacionarse en la lengua, que ha de ser la expresión de esos mismos progresos, perdónennos los señores puristas, es haber perdido la cabeza. Quisiéramos, sin ir más lejos en la cuestión, ver al mismo Cervantes en el día, forzado a dar al público un artículo de periódico acerca de *la elección directa, de la responsabilidad ministerial, del crédito* o *del juego de bolsa*, y en él (3) quisiéramos leer la lengua de Cervantes. Y no se nos diga que el sublime ingenio no hubiera nunca descendido a semejantes pequeñeces, porque esas pequeñeces forman nuestra existencia de ahora, como constituían la de entonces las comedias de capa y espada (4); y porque Cervantes que las escribía, para vivir (5), cuando no se escribían sino comedias de capa y espada, escribiría, para vivir también, artículos de periódico. Lo más que pueden los puristas exigir es que al adoptar voces y giros, frases nuevas, se respete, se consulte, se obedezca en lo posible el tipo, la índole, las fuentes, las analogías de la lengua.

(3) En la primera edición, y *en el mismo*. *(N. del Ed.)*

(4) En la primera versión, *como constituían la de entonces las intrigas de Alberoni o las presas de Barbarroja*. *(N. del Ed.)*

(5) *Cervantes, que escribía para vivir comedias de capa y espada*, en la primera versión. *(N. del Ed.)*

He aquí verdades que no comprendieron los padres de nuestra regeneración literaria; quisieron adoptar ideas peregrinas, exóticas, y vestirlas con la lengua propia: pero esta lengua, desemejante de la túnica del Señor, no había crecido con los años y con el progreso que había de representar: esta lengua, tan rica antiguamente, había venido a ser pobre para las necesidades nuevas: en una palabra, este vestido venía estrecho a quien le había de poner. Acaso sea ésta una de las trabas que nuestros literatos tuvieron entonces para entrar más adentro en el espíritu del siglo. De esto sería una prueba la inculpación que a Cienfuegos se ha hecho de haber respetado poco la lengua. ¿Qué mucho, si Cienfuegos era el primer poeta que teníamos filosófico, el primero que había tenido que luchar con su instrumento, y que le había roto mil veces en un momento de cólera o de impotencia? Si nuestras razones no tuvieran peso suficiente, habría de tenerlo indudablemente el ejemplo de esas mismas naciones, a quienes nos vemos forzados a imitar, y que mientras nosotros hemos permanecido estacionarios en nuestra lengua, han enriquecido las suyas con voces de todas partes. Porque nunca preguntaron a las palabras que quisieron aceptar: *¿De dónde vienes?* sino: *¿Para qué sirves?* Y medítese aquí que el estar parado cuando los demás andan, no es sólo estar parado, es quedarse atrás, es perder terreno.

Además de esta causa, que opuso tantas trabas a nuestros adelantos, había otra, a saber: que el número de los que adoptaban el gusto francés, e importaban una nueva literatura, era reducido: eran entonces solamente unas cuantas avanzadas de la multitud, estacionaria todavía, tanto en literatura como en política. No queremos rehusarles por eso la gratitud que de derecho les corresponde: quisiéramos sólo abrir un campo más vasto a la joven España: quisiéramos sólo que pudiese llegar un día a ocupar un rango *suyo, conquistado, nacional*, en la literatura europea.

No es nuestra intención en esta reseña general entrar a analizar el mérito de los escritores que nos han precedido: esto fuera molesto, inútil a nuestro propósito, y poco lisonjero acaso para algunos que viven todavía. Después que algunos hombres caros a las musas hubieron, no levantado nuestra literatura, sino introducido en España la francesa, después que nos impusieron el yugo de los preceptistas del siglo ostentoso y compasado de Luis XIV, las turbulencias políticas vinieron a atajar ese mismo impulso, que llamaremos bueno a falta de otro mejor.

Muchos años hemos pasado de entonces acá sin podernos dar cuenta siquiera de nuestro estado, sin saber si tendríamos una literatura por fin nuestra o si seguiríamos siendo una postdata rezagada de la clásica literatura francesa del siglo pasado. En este estado estamos casi todavía: en verso, en prosa, dispuestos a recibirlo todo, porque nada tenemos. En el día numerosa juventud se abalanza ansiosa a las fuentes del saber. ¿Y en qué momentos? En momentos en que el progreso intelectual, rompiendo en todas partes antiguas cadenas, desgastando tradiciones caducas y derribando ídolos, proclama en el mundo la *libertad moral*, a la par de la *física*, porque la una no puede existir sin la otra.

La literatura ha de resentirse de esta prodigiosa revolución, de este inmenso progreso. En política el hombre no ve más que *intereses* y *derechos*, es decir, *verdades*. En literatura no puede buscar por consiguiente sino *verdades*. Y no se nos diga que la tendencia del siglo y el espíritu de él, analizador y positivo, lleva en sí mismo la muerte de la literatura, no. Porque las pasiones en el hombre siempre serán *verdades*, porque la imaginación misma ¿qué es sino una *verdad* más hermosa?

Si nuestra antigua literatura fué en nuestro siglo de oro más brillante que sólida, si murió después a manos de la intolerancia religiosa y de la tiranía política, si no pudo renacer sino en andadores franceses, y si se vió atajado por las desgracias de la patria ese mismo impulso extraño, esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de

la sociedad *nueva* que componemos, toda de *verdad*, como de *verdad* es nuestra sociedad, sin más reglas que esa *verdad* misma, sin más maestro que la *naturaleza*, *joven*, en fin, como la España que constituímos. *Libertad* en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra, he aquí la medida con que mediremos; en nuestros juicios críticos preguntaremos a un libro: *¿Nos enseñas algo? ¿Nos eres la expresión del progreso humano? ¿Nos eres útil? Pues eres bueno.* No reconocemos magisterio literario en ningún país; menos en ningún hombre, menos en ninguna época, porque el gusto es relativo; no reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala. Ni se crea que asignamos al que quiera seguirnos una tarea más fácil, no. Le instamos al estudio, al conocimiento del hombre; no le bastará como al *clásico* abrir a Horacio y a Boileau y despreciar a Lope o a Shakespeare; no le será suficiente, como al romántico, colocarse en las banderas de Víctor Hugo y encerrar las reglas con Molière y con Moratín; no, porque en nuestra librería campeará el Ariosto al lado de Virgilio, Racine al lado de Calderón, Molière al lado de Lope; a la par, en una palabra, Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Víctor Hugo y Corneille, Voltaire, Chateaubriand y Lamartine.

Rehusamos, pues, lo que se llama en el día literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia [y de la Historia y faro, por lo tanto, del porvenir]; estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda: enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo.

L I T E R A T U R

Ein kurzer Überblick über unsere /Dichtung/, ihre Geschichte und ihren Charakter. Ihr gegenwärtiger Zustand. Glaubensbekenntnis.

von

Mariano José de Larra

/Erschienen am 18. 1. 1836 in El Español/

Das Hauptinteresse unseres Publikums /ist/ die Politik, die /daher/ heutzutage alle Spalten unserer Zeitschriften füllt, diese Tatsache hat uns gelähmt und uns davon abgehalten die Stelle zu bezeichnen, an der unsere Literatur von Rechts wegen stehen sollte: aber wir haben nicht vergessen, dass die Literatur der Ausdruck, der echte Gradmesser für den Stand der Zivilisation eines Volkes ist, noch gehören wir zu jenen, die wie die Ausländer glauben, dass die Liebe zur schön n Literatur mit dem Ende des goldenen Zeitalters in Spanien erlosch. Wenn wir bedenken, dass unsere Literatur zur Zeit ihres Höhepunktes einen besonderen Charakter angenommen hatte, welcher sich entweder im Laufe der Zeit änderte oder einfach abstarb, falls sie es nicht vorzog, sich den Neuerungen und dem philosophischen Geist, welche überall am europäischen Horizont heraufkamen, anzugleichen. Durchtränkt von orientalischen Ideen, welche uns die Araber übermittelten, beeinflusst von religiöser Metaphysik behauptete sie sich, wenn auch eher funkelnd als gediegen und mehr poetisch als zuver-

lässig. Sie kam zu diesem Zeitpunkt zur Welt, als unsere Geister noch nichts hatten und noch gar nichts anderes haben konnten als den sehr beschränkten Kreis, in welchem sich die Sprache zu formen und zu vollenden begann; dies war anfänglich eine religiöse Angelegenheit, die politische Folgen hatte. Derselbe Grund, welcher bei anderen Völkern den Anstoss zu forschen gab, wurde in Spanien unterdrückt und verfolgt, er befestigte unter uns das nec plus ultra, welches uns in Rückständige verwandelte. Bei den Völkern in Deutschland und in England erschloss die Reformation, die mit offenen Armen empfangen wurde, Neuland; und wenn sie auch in Frankreich nicht triumphierte, besass sie doch genügend Einfluss, um den blinden Trieb des Fanatismus zu mässigen und auszugleichen. Diejenigen, die sich erdreisteten offen gegen die Reformen aufzutreten, wagten es aber nicht im Austausch dafür ihre ganze Kraft für die religiöse Reaktion einzusetzen, ohne Zweifel befürchteten sie einen Mangel an Überlegung und waren notgedrungen auf der Hut vor dem Beispiel der Völker, die sich auf den neuen Weg stürzten, den sie offen sahen. Von daher kommt die Duldsamkeit, die die Gesetzgeber gezwungen waren, in der Politik und in der Religion zur Schau zu tragen, die in Frankreich den Weg für ein Jahrhundert von philosophischen Schriftstellern bahnte, die Verbreiter des Samens für eine Revolution der Ideen waren, die blutig sein musste, denn damals predigte man noch nicht Gewaltlosigkeit. Spanien war vom Brennpunkt

der neuen Ideen weit entfernt; als diese in andern Ländern schon alt und hinfällig wurden, waren sie in Spanien noch neu, weil es erst unlängst von der mohammedanischen Herrschaft befreit, im Katholozismus das paladium sah, welches die Rettung brachte. Es hatte über sieben Jahrhunderte unter Kriegen und fanatischem religiösen Groll gelitten. Was Wunder, dass es keinen Impuls zur Reform empfinden kann, dass seine Bewohner vollauf mit ihrer inneren Zwietracht, welche auch die allgemeine Bewegung einschliesst, beschäftigt sind, wer hat da Zeit für besondere Interessen? Im Gegenteil, Spanien war das Refugium der Besiegten aus den andern Ländern; von daher stammen die Kräfte, die sich gegen ein Eindringen von Reformgedanken stellten, welche in ihren Heimatländern schon entwaffnet waren; die religiöse Verfolgung, verschmolzen mit dem apostolischen Gründereifer, der uns trug, neue Welten zu entdecken, die uns mit Sicherheit den Himmel versprachen, erstickte auf weite Strecken hin alle Hoffnung auf Fortschritt. Wir wollen uns auch nicht rechtfertigen. Der Ruhm, die Dichtkunst der eroberten Völker und das kostbare Metall, welches uns ihre Unterwerfung gegeben hat, haben uns vielmehr Ketten gebracht, aus denen wir Altarkerzen für alle unterworfenen Völker ziehen können. Warum sich wundern, wie sehr sich das Spanien von damals in seiner inneren Freiheit zu Gunsten der Herrschaft im Äusseren gewandelt hatte, wenn wir in modernen Zeiten sehen, wie eine sich fortschrittlich gebärdende Nation, welche alle Tyrannei für immer abgeworfen zu haben schien, in-

mitten der blutigsten Revolution einen neuen Despoten mit der Kaiserkrone krönte, /einen Despoten/, der es nicht nötig hatte, sich mit einer Hand zu gürten und zugleich die andere nach vergänglichem Lorbeer und dem Tand einer vorübergehenden Eroberung auszustrecken.

Ortsgebundene Gründe verlegten in Spanien dem intellektuellen Fortschritt, der für jede literarische Bewegung unerlässlich ist, den Weg. Der Tod der nationalen Freiheit, der den so verhängnisvollen Staatsstreich in den Ruinen der Klostergemeinschaften mit sich brachte, fügte der religiösen Knechtschaft die politische hinzu; und wenn wir heute im Laufe eines Jahrhunderts das Übergewicht der Literatur erhalten haben, so ist das weder das folgerichtige Ergebnis einer vorhergehenden Bewegung gewesen, noch hat unsere Literatur den Charakter systematischer, philosophischer Forschung angenommen, mit einem Wort: /sie ist/ nützlich und fortschrittlich. Beide Lager, das der Poeten und das der Prosaschriftsteller, sind Schuldner der Phantasie; dass auch in unserem Goldenen Jahrhundert die Zahl der philosophischen Schriftsteller sehr beschränkt ist, können wir beweisen. Wir besitzen zwar mystische und theologische Schriften und scharfsinnige metaphysisch moralische Abhandlungen, von denen wir eine grössere volle Bibliothek vorweisen können als irgendein anderes Volk, wenn wir aber Prosaschriftstellern begegnen wollen, müssen wir leider zu den Historikern Zuflucht nehmen. /Die Werke von/ Solís, Mariana und einigen anderen sind wie die Kunst des

Tacitus und des Suetonius wahrhaftig hervorragend. Doch wir haben die Kraft zu gestehen, dass selbst diese nicht mehr boten als eine sprachliche Deutung der Bewegungen ihrer Epoche; beeinflusst von den landläufigen Überzeugungen, machten sie keinen Schritt nach vorn; sie übernahmen Geschichten und die fabelhaften Überlieferungen so als ob sie wirkliche politische Ursachen seien; sie benützten vielmehr, um ihren klaren Geist zu beleuchten einen verschnörkelten Stil, um die Triebfedern der Tatsachen, die sie besprechen und berichten wollten, zu begründen. Ihre Schriften erschienen als eine Zusammenstellung von unzusammenhängenden Stoffen und Bruchstücken, als eine auswählende Wiedergabe von möglichen Reden und Ansprachen, aber nicht als wohldurchdachte Geschichte. Da sie den Lauf der Geschichte nicht zu überblicken wussten, so füllten sie viele Bände mit der Geschichte des Romans, ohne auch nur ein einziges Buch zu vollenden. Der Roman, dieses Kind der Phantasie, sah sich unter uns öfter vertreten, und in einer Zeit, in der es nicht einmal Vermutungen über diese Gattung im übrigen Europa gab, entstanden auf der spanischen Halbinsel die Ritterbücher. Für diese können wir ausgezeichnete Schriftsteller aufzählen. Da ist <u>der geistreiche Edelmann</u>, dessen grossartige geistige Anstrengung genügte, um ihm die Palme zuzuerkennen, obwohl wir keinen anderen haben, der einen ähnlichen Vorzugsplatz einnimmt. Denn diese Epoche war von kurzer Dauer, und nach Quevedo geriet die Prosa in Vergessenheit, obgleich einige sich hervortaten, um der li-

terarischen Welt eine Probe dessen zu geben, was in dieser Gattung in der spanischen Sprache und im spanischen Geiste statthaft sei.

Wenig später fand die Literatur im Theater eine neue Zufluchtsstätte; und man konnte Ideen des Fortschrittes nicht mit Sicherheit voraussagen; man wusste nicht, wie sich zu verhalten; man machte nicht viel, das nicht brüchig war. Am Ende des vergangenen Jahrhunderts erschien ein Hoffnungsstrahl, eine Vision der Wiedergeburt, die wahrscheinlich hätte Wirklichkeit werden können, wäre sie nicht durch politische Störungen erstickt worden, ein Same, der während der glücklichen Regierungszeit Karls III. ausgesät wurde. Doch der Anstoss war gegeben, ohne Zweifel war er kräftig, was etliche Wirkungen, die folgten, anzeigen. Der lange Friede, den Europa genoss, die Vertierung und die Hörigkeit, in welche die Völker versunken waren, machten den Tyrannen wenig Sorgen; die Scharfsinnigeren hörten schon das dumpfe Brausen des nahenden Sturmes; nur war es in Spanien nicht gewiss, von woher man die Explosion erwarten sollte; es war unsere so verschiedene Empfänglichkeit, die als sich jene bewahrheitete, niemandem in der spanischen Regierung Furcht vor der Ansteckung einflösste. Im Gegenteil, unterstützt von dem Aufstand der ersten amerikanischen Kolonien, die sich von ihrem Mutterland trennten, war gerade dies einer der Gründe für die Verbreitung der neuen Ideen. Am Ende des eben vergangenen Jahrhunderts, wuchs in Spanien eine Jugend heran, die weniger apathisch und

lernbegieriger war als die der vorhergehenden Generationen; doch die Jugend, deren Augen nach neuen Vorbildern und Lehrmeistern unter ihren Vorfahren suchten, sah nichts als eine ungeheure Lücke, Damals suchte sie verzweifelt, zerrissene Enden wiederzuvereinigen und eine Bewegung fortzusetzen, die zwei Jahrhunderte vorher gelähmt worden war; /diese Jugend/ glaubte nichts Besseres durchsetzen zu können, als die Lücke zu sprengen, statt sie zu füllen, sie schlossen sich der Bewegung des Nachbarvolkes an und übernahmen seine Ideen so wie sie sie antrafen. Damals konnte man eine seltene Erscheinung in der Geschichte der Völker beobachten; damals treffen wir uns am Ende der Reise ohne /überhaupt/ fortgegangen zu sein. Ayala, Luzán, Huerta, Moratín der Altere, Meléndez Valdéz, Jovellanos, Cienfuegos und etliche andere erfüllten die Literatur wahrhaftig wieder mit neuem Leben; aber wie? Sie brachten unserem achzehnten Jahrhundert den französischen Geschmack auf dieselbe Art, wie andere im sechzehnten Jahrhundert den italienischen eingeführt hatten. Sie waren Nachahmer, /doch/ fast immer ablehnend, wussten sie es meistens nicht. Der analytische Geist, <u>der Zergliederer</u> könnte man sagen, dieser Einfluss des französischen, philosophischen Geistes war noch in unserer literarischen Wiedergeburt fühlbar. Ihre Vertreter, die für selbständig gehalten werden wollten, wollen unseren alten Schiffbruch <u>des Wie-sich-Ausdrückens</u> vermeiden; das heisst, dass sie die französischen Ideen des XVIII. Jahrhunderts in unserer Sprache des XVI.

darzubieten liebten. Bloss damals schufen sie originelle Werke. So wie die Dichtkunst selbst sehen wir auch das dichterische Können unserer guten Zeiten; wir schienen noch immer die Leier von Herrera und von Rioja zu hören; und in der Prosa wurden Neuerungen an der Sprache von Cervantes, Iriarte, Cadalso und anderen von den augenblicklichen Sprachreinigern als Verbrechen erklärt, sie verfolgten alles Neue mit den Waffen der Satire, in dem Mass wie Meléndez, Jovellanos, Huerta und Moratín, zum Beispiel, die selbe Meinung stützten.

Das ist die Stelle, um eine sehr wesentliche Beobachtung zu machen. Wir haben gesagt, dass die Literatur der Ausdruck des Fortschrittes eines Volkes ist, und das Wort, gesprochen oder geschrieben, ist nicht mehr als die Darstellung der Ideen, die für diesen Fortschritt zeugen. Also: fortschreiten in einer Ideologie, in der Metaphysik, in den Naturwissenschaften, in der Politik, neue Ideen die alten überwachsen lassen, Verbindungen des Heute mit dem Gestern, moderne Analogien zu den alten und sich Mühe geben, in der Sprache beim Alten zu bleiben, das war der Ausdruck dieses Fortschrittes, den wir den Herrn Sprachreinigern verzeihen, denn sie hatten den Verstand verloren. Wir möchten, ohne sehr weit auf diese Frage einzugehen, den gleichen Cervantes an dem Tag sehen, an dem er genötigt ist, für das Publikum einen Zeitungsartikel über die <u>direkte Wahl</u>, über die <u>Verantwortlichkeit des Ministers für Finanzen und für die Börse</u> zu schreiben, in diesem

/Artikel/ würden wir gern die Sprache von Cervantes lesen. Und wir sagen nicht, dass das erhabene Genie nicht zu solchen Lappalien herabsteigen sollte, denn diese Lappalien formen unser heutiges Dasein, sie bildeten schon damals den Inhalt der Mantel-und-Degen-Komödien; und Cervantes, der solche schrieb um zu leben, und wenn er keine schreiben würde, müsste er um zu leben, Zeitungsartikel schreiben. Das meiste, was diese Sprachreiniger verlangen könnten ist, sich Stimmen und Wendungen zu eigen zu machen, neue Phrasen zu beachten, Urbilder, die Art, die Quellen, die Entsprechungen der Sprache zu Rate zu ziehen und, wenn möglich, ihnen zu gehorchen.

Siehe da, wieder bittere Wahrheiten, die die Väter unserer literarischen Wiedergeburt nicht verstanden haben; sie wollen fremde, exotische Ideen übernehmen und diese der eigenen Sprache überziehen; weil diese entstellte Sprache dem Leibrock des Herrn unähnlich war, wuchs sie mit den Jahren und dem Fortschritt, den sie darstellen sollte, nicht mit; diese Sprache, so reich an Altem, war verarmt, wenn es zu den neuen Notwendigkeitem kam; mit einem Wort, dieses Gewand wurde für den, der es tragen musste, zu eng. Vielleicht könnte das eines der Hindernisse sein, das unsere Schriftsteller abhielt tief in den Geist des Jahrhunderts einzudringen. Die Anschuldigung, er habe die Sprache wenig geachtet, die man gegen Cienfuegos erhob, würde ein Beweis dafür sein. Mehr noch, war doch Cienfuegos der erste philosophische Dichter, den wir besassen, der erste, der mit seiner Gabe zu

kämpfen wusste, und der tausendmal in einem Augenblick des Zornes oder der Ohnmacht zusammengebrochen war. Wenn unsere Gründe nicht genug Gewicht hatten, konnten wir uns zweifellos ein Beispiel an denselben Völkern nehmen, die wir notgedrungen nachahmten, und die, während wir rückständig in unserer Sprache verharrten, die ihre mit Geschrei von überallher bereicherten. Weil man niemals die Wörter, die man annehmen wollte, fragte: "Woher kommt ihr?" aber auch nicht "Wem dient ihr?" und sich mässigend untätig blieb, während die anderen weiter gingen, so bedeutete das nicht nur untätig sein, das hiess an Boden verlieren. Das war es, was unserem Fortschritt derart viele Hindernisse in den Weg gelegt hat, doch es gab auch andere, nämlich: die grosse Menge, die in der Literatur wie in der Politik, immer noch rückständig war; es gab damals nur ein paar Vortrupps, die den französischen Geschmack übernahmen und in eine neue Literatur einführten, aber ihre Zahl war nur klein. Wir wollen deshalb diesen die Dankbarkeit, welche ihnen von Rechts wegen gebührt, nicht vorenthalten; wir wollen nur ein sehr weites Feldlager für das Junge Spanien aufschlagen; wir wollten nur wünschen, dass es eines Tages geschehen könnte, dass die spanische in der europäischen Literatur ihren Rang, den sie erobert hat, einnehmen könnte.

Es ist nicht unsere Absicht, in diesem allgemeinen Bericht eine Analyse der Verdienste der Schriftsteller zu beginnen, die uns vorangegangen sind. Das wäre unbequem, unnütz für unser Vorhaben und für einige, die jetzt leben, nicht sehr

schmeichelhaft. Nachdem die Musen einigen Menschen Flausen in die Köpfe gesetzt haben, konnten sie unsere Literatur in Spanien nicht aufrichten, ohne in Spanien die französische Literatur einzuführen, nachdem sie das Spiel mit den prunkhaft gemessenen Lehrmeistern des Jahrhunderts von Ludwig XIV. in Bewegung gesetzt hatten. Die politischen Verirrungen kamen gerade recht, um diesen Antrieb einzudämmen, der die Aufmerksamkeit aus Schuld der anderen besser hätte auf sich lenken können. Viele Jahre sind seither vergangen, ohne dass wir uns unseres Zustandes irgendwie bewusst geworden wären, ohne dass wir wüssten, ob wir endlich doch eine eigene Literatur besässen, oder ob wir immer noch die Nachhut der klassischen französischen Literatur des vergangenen Jahrhunderts bildeten. In diesem Zustand verharren wir fast immer noch: in der Dichtung wie in der Prosa: bereit, alles zu empfangen, weil wir selbst nichts haben. Sehnsüchtig nach den Früchten des Wissens wartet eine zahlreiche Jugend auf diesen Tag. In welchen Augenblicken /tut sie das/? In jenen Augenblicken, in denen der geistige Fortschritt in allen Teilen /des Landes/ die alten Ketten zerreisst, vergängliche Überlieferungen verschleisst und Götzenbilder stürzt, verkündet /sie/ der Welt gleichzeitig moralische mit physischer Freiheit, denn die eine kann nicht ohne die andere bestehen.

Die Literatur hat diese so wunderbare Revolution, diesen grossartigen Fortschritt zu spüren bekommen. Es ist eine bittere Wahrheit, dass der Mensch nicht viel von /seinen/

Interessen und Rechten sieht. Folglich kann man sie auch in der Literatur nicht suchen. Ich würde nicht sagen, dass die Tendenz und der Geist des Jahrhunderts, die analysierend und positiv sind, in sich selbst den Tod der Literatur tragen. Weil die Leidenschaften des Menschen immer bittere Wahrheiten sein werden, kann die Einbildungskraft selbst eine schönere Wahrheit sein? Selbst wenn unsere alte Literatur in unserem Goldenen Zeitalter eher glänzend als dauerhaft war, wenn sie nachher in den Händen der religiösen Unduldsamkeit und der politischen Tyrannei starb, wenn sie nur am französischen Gängelband wieder zum Leben erweckt wurde und jeder fremde Antrieb durch die Leiden des Vaterlandes erstickt wurde, so wollen wir dennoch hoffen, bald den Grundstein für eine neue Literatur legen zu können, die Ausdruck der neuen Gesellschaft sein wird, die wir bilden, /eine Literatur/, wahr, wie unsere Gesellschaft wahr ist, ohne andere Regeln als die der Wahrheit selbst, ohne ein anderes Vorbild als die Natur selbst, und jung wie unser Spanien. Freiheit in der Literatur wie in den Künsten, wie in der Industrie, dem Handel, dem Bewusstsein. Das ist der Wahlspruch unserer Zeit, das ist unser Wahlspruch, das Mass, mit dem wir uns messen werden; in unseren kritischen Urteilen über ein Buch fragen wir: Lehrt es uns etwas? Ist es für uns ein Ausdruck des menschlichen Fortschrittes? Nützt es uns? Dann ist es gut. Wir erkennen keinem Land ein literarisches Lehramt über uns an; wir erkennen keine Schule ausschliesslich an, weder in einem Menschen, noch in einer

Epoche, denn der Geschmack ist relativ, und es gibt nichts, das ganz und gar schlecht ist. Ich würde mir auch nicht einbilden, eine sehr leichte Aufgabe zugewiesen zu bekommen, die ich verfolgen könnte. Wir bitten dringend um ein Studium des Menschens, um Einsicht in den Menschen: es wird nicht genug sein bei den Klassikern, bei Horaz und Boileau anzufangen und Lope oder Shakespeare geringzuschätzen; es wird nicht, wie bei den Romantikern, genügen, sich mit den Fahnen Victor Hugos zu vereinigen und mit Molière und Moratín die Regeln in Wachs zu giessen; nein, weil in unserer Bibliothek Ariost an der Seite von Virgil, Racine an der Seit von Calderon, Molière neben Lope grünen wird; mit einem Worte: Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Victor Hugo und Corneille, Voltaire, Chateaubriand und Lamartine werden gleich sein.

Wir lehnen zwar, was sich unter uns dieser Tage Literatur nennt, ab, wir wollen diese zur Zierde von Gerede, zu Reimgeklingel, zu grosspurig tönenden Sonetten und Gelegenheitsgedichten herabgewürdigte Literatur nicht, die alles dem Ausdruck zubilligt und nichts einer Idee, [wir wollen] eine Literatur, die Tochter der Erfahrung ist (und der Geschichte und der Aufklärung und daher der Zukunft); lernbegierig; zergliedernd, philosophisch, gründlich das Ganze überdenkend, alles in Prosa sagend, aber auch in Versen, um selbst die grosse Menge der Unwissenden zu erreichen; ihrer Sendung und Verbreitung bewusst; auch unangenehme Wahrheiten,

jenen, die daran interessiert sind, lehrend, dem Menschen zeigend um zu erkennen, nicht was sein sollte, sondern, was ist; eine Literatur, endlich, als Ausdruck des Wissens der ganzen Epoche, des geistigen Fortschrittes des Jahrhunderts.

El Museo artístico y literario ist eine jener Eintagsfliegen, die Gomez Aparicio nicht einmal erwähnt, dennoch hat diese Zeitschrift eine besonder Bedeutung. Es erschienen zwischen dem 1. Juni 1837 und dem 27. Juli 1837 neun Nummern, sie enthielten sehr viele Gedichte: von Nicomedez-Pastor Díaz, Bretón de los Herreros, Julián Romea und Zorilla. In der Nummer 4 vom 22. Juni 1837 erschien der erste Teil des "El Estudiante de Salamanca" von Espronceda. Der auch heute noch wichtigste Beitrag war die leidenschaftliche Verteidigung der Romantik (ohne das Wort "romanticismo" selbst zu gebrauchen) von Nicomedes-Pastor Díaz, die im Folgenden zitiert und übersetzt wird.

DEL MOVIMIENTO LITERARIO EN ESPAÑA

EN 1837 (1)

I

Extraño espectáculo ofrece, sin duda, a los ojos del observador filósofo el movimiento literario que en España se nota, y la multitud de producciones poéticas que diariamente ven la luz pública, precisamente en una situación y en circunstancias que parece debían estar reñidas con todo lo ideal, con todo lo bello. Trabajada la nación por una guerra larga y sangrienta; cuando de un ángulo al otro de la Península no se oyen más que alaridos de muerte, llanto de orfandad y quejidos de miseria; cuando resuenan tan estrepitosamente la gritería de las controversias políticas, y sopla tan embravecida sobre esta sociedad despedazada la tormenta, que acompaña siempre a los angustiosos períodos de crisis y de transición de los pueblos, entonces es cuando la literatura sacude el polvo de vejez que la cubría, cuando sobre el teatro español reverdecen los laureles que se habían secado sobre las tumbas de Calderón y de Moreto, y cuando por todas partes, mezclado al toque del clarín y al grito de alarma, se eleva y distingue el dulce canto de los poetas, como una solemne protesta contra las atrocidades de que, en mengua de la civilización, somos testigos; como una voz de consuelo que nos advierte que la hora de la barbarie aún no ha llegado; que aún hay fe y creencias en el seno de la sociedad; que el instinto de lo bello no se ha perdido todavía, y que detrás de la aparente disolución que nos circunda, los prime-

(1) Artículos insertos en el *Museo Artístico Literario*, que se publicaba en Madrid en dicho año.

ros albores de la reorganización y de la vida social despuntan sobre el horizonte. Una generación naciente de literatos se eleva, una generación decrépita de políticos se hunde, y una generación varonil de guerreros pelea. Los principios abstractos y el prestigio de una política infecunda se desvirtúan; las cuestiones prácticas y los encontrados intereses materiales combaten; y la inteligencia, el orden y la belleza vuelven a revestir la forma que en todas las sociedades nacientes han tomado, la forma de la poesía, la voz del canto, el fuego de la inspiración, la irresistible fuerza de la armonía.

No pretendemos nosotros en este artículo hacer una composición poética más. No queremos dar una importancia exagerada a la literatura contemporánea, muy distante sin duda de la perfección, apartada tal vez de su camino. No somos despreciadores de la política, ni hacemos una abstracción pueril de los intereses sociales, de las graves y serias cuestiones que se discuten en el foro y en el gabinete: el que traza estas líneas consume casi todas las horas de su día en áridas tareas, que a esas cuestiones y a esos intereses atañen. Solamente queremos consignar un hecho, y darle todo el valor que en sí tiene. Y nosotros, que tomamos en serio todos los hechos sociales, y que vemos un fin en todas las tendencias de los pueblos; nosotros, a quienes nada de lo que afecta a una porción considerable de la sociedad, parece despreciable o perdido, no queremos dejar pasar sin advertirla y consignarla, esa reacción poderosa del espíritu literario que presenciamos, y esa no menos poderosa inclinación que en las clases más entendidas ha nacido hacia las nuevas producciones de nuestra literatura. Nosotros queremos alejar de estos estudios y de esta inclinación la apariencia de futilidad y ligereza de que hombres verdaderamente fútiles y ligeros la culpan y tachan; nosotros aspiramos, en fin, a deducir de un hecho evidente y fecundo consecuencias trascendentales para el porvenir de nuestra Patria, a cuyos más positivos intereses enlazamos nosotros los intereses de la literatura.

Porque se le ha hecho un grave cargo a la juventud, de su esterilidad y de su abandono; se ha pretendido ridiculizar su tendencia ideal y poética, en medio de un siglo tan eminentemente material y positivo, y ha sido mirada por muchos con una especie de compasión despreciativa la aparición simultánea de tantos jóvenes literatos, la creación de tan bellos dramas, la inspiración de cantos tan dulces o fantásticos, y, finalmente, la publicación de cuatro o cinco periódicos exclusivamente literarios, en una capital en que no pasan de otros tantos los periódicos políticos.

Nosotros no contestaremos a esa inculpación sino con un hecho. Estos periódicos se sostienen: uno de ellos, a la segunda semana de su aparición contaba cerca de seiscientos suscriptores; los teatros se llenan de bote en bote siempre que se anuncia una nueva pieza dramática original; los cantos de los nuevos vates son recitados, leídos, declamados, aplaudidos y criticados en todos los círculos de la sociedad culta, y todas las imaginaciones se agitan con una comezón política, que si por lo común no produce más que obras informes y efímeras como el día en que nacen, es un síntoma harto claro de la fermentación que precede siempre a una nueva era literaria. Existe, pues, una tendencia marcada de este género en la sociedad española: los espíritus gravitan, por una inclinación irresistible, hacia esta clase de estudios, y las producciones que aparecen no son más que la fórmula más o menos exacta de las ideas que abriga la generación que nace, el himno de amor y de ilusiones que preludia un pueblo que despierta a la vida de la inteligencia y del sentimiento, la expresión de una necesidad vivamente sentida que se agita aún en las primeras y vagas tentativas de comunicarse y de satisfacerse.

Reconocido este hecho, no nos detendremos a examinar los extraños, si bien naturales síntomas con que aparece, y las consecuencias que de él se deducen. Este trabajo, o es superior a nuestra in-

teligencia, o nos conduciría a cuestiones muy difusas, y al parecer muy ajenas del asunto que tratamos. Tal vez en otros artículos, si para ello nos da lugar la multitud de otras graves y asíduas tareas que nos cercan, presentaremos más detalladamente algunas de las consideraciones que diariamente nos sugiere la comparación de nuestro estado social, de nuestra revolución política y de nuestra nueva existencia literaria. Bástanos consignar desde ahora la relación que media entre estos grandes intereses, no menos íntima a nuestros ojos que el lazo que liga entre sí la vida física, intelectual y moral de los individuos. Por eso escribimos; por eso cantamos; por eso combatimos; por eso nos atrevemos a dogmatizar; por eso recogemos y damos al público las producciones que en nuestras columnas se insertan.

Y no enunciamos esta verdad y esta convicción para dar mayor importancia a nuestros trabajos; que servirá sólo para imponernos nuevas y graves obligaciones. Pues que consideramos a la literatura con un fin social, a un fin, digno de la actual sociedad y de la grande obra a que ésta es llamada, debemos dirigirla; pues que vemos en ella el reflejo de sus ideas, con relación a la inteligencia y la filosofía de la humanidad, debemos considerarla, ya que ella debe ser la expresión de sus sentimientos y la fórmula de sus creencias. Nosotros no debemos aspirar a pervertirla, a corromperla, a desnaturalizarla, a convertir en instrumento del genio del mal la lira armonizadora del genio que ilumina y crea; ni a verter, trocado en veneno disolvente y corrosivo, el bálsamo celestial que la Providencia derrama sobre las sociedades moribundas e infestadas, para infundirles nuevas fuerzas, para cicatrizar sus heridas, para purificar la sangre de sus venas, y para restituir la alegría y el consuelo al seno de los pueblos afligidos y desesperanzados.

Acaso nuestra nación está en ese período, y acaso en ninguna otra deba ser más influyente la poesía en el estado social, porque en ninguna otra es un medio tan natural de comunicación y enseñanza.

II

Todas las naciones de Europa han tenido en estos dos últimos siglos hombres grandes y genios colosales, que las han civilizado con su talento, y que han asentado con sus doctrinas, y sellado tal vez con su sangre los eternos principios de la verdad, justicia, libertad y religión, afirmando en tan sólidos cimientos la paz y la dicha futura de los pueblos. El siglo actual ha producido ya nuevos genios, a quien la humanidad debe nuevos beneficios, la filosofía nuevos descubrimientos y las artes nuevos tesoros.

España, en tanto, ha parecido como extravasada del movimiento intelectual; en España no se ha levantado un genio; España no cuenta un filósofo; España ha aprendido poco, y no ha creado nada. Y en esta España se eleva al mismo tiempo una generación de artistas y un coro de poetas: en medio de la aparente esterilidad de los pensamientos, brota con una fecundidad maravillosa la más lozana y vigorosa creación de versos sublimes, de trovas delicadas, de sentidas elegías y de dramas caballerescos y profundos, que prometen hacer olvidar en breve las producciones de la nueva escuela extranjera y elevar nuestra poesía al rango preferente que en otro tiempo obtuvo.

Nuestro genio es la imaginación; nuestra filosofía la literatura: lo que en otras partes es amor a la verdad, es en nosotros entusiasmo por la belleza; lo que en otras naciones es actividad de producir, es en la nuestra ansia de gozar, o más bien placer de sentir. Este suelo produce espontáneamente versos y flores, y bajo este cielo privilegiado, bajo las influencias de un clima meridional y de un temperamento árabe, los españoles más se entregan a lo vagaroso de las musas que a lo positivo de las artes; más gozan en cantar que en aprender; más que los aplausos de la tribuna les

embriagan de gloria los triunfos del teatro.

¡Y qué! Este fenómeno constante, ¿debe ser perdido para el observador filósofo? ¿No debe ser apreciado como un hecho, como un dato en los cálculos de nuestra civilización y progreso? Y porque no esté en consonancia con la marcha de las otras naciones, ¿debe ser despreciado, debe ser tenido por una calamidad, o contado en nada para la obra del político? Nosotros no lo podemos creer. Los instintos de los pueblos se dirigen; pero no se contrarían. Los instintos de los pueblos son obra de la Providencia, y entran en el cálculo de sus fines; y medio de la Providencia puede ser, y en el cálculo de sus fines ha entrado y puede entrar todavía, el que así como hay naciones que se regeneran por las ideas, otras se regeneren por los sentimientos, y que el principio de vida social que se inocula en unas por el apostolado de las doctrinas, sea infundido en otras por la inspiración del canto. La Providencia, como el general de un vasto ejército que lleva las tropas de la humanidad a través de la cordillera de los siglos, puede comunicar sus órdenes y dirigir los combinados movimientos de sus divisiones, ora por la voz de los intérpretes de su inteligencia suprema, ora por los armoniosos toques de su música y de sus bardos.

¡Ah! Si esto no fuera cierto, ¡qué desconsolados quedaríamos al tender la vista por nuestra patria! ¿Dónde hallaríamos un punto luminoso que nos anunciara el sol que ha de alumbrar el oscuro horizonte de nuestro misterioso porvenir? Si no nos animara esta fe, ¿cuál podría ser nuestra esperanza?

No nos importa que pueda estar lejana esta época, y que sea muy lento el trabajo necesario para elevar nuestra literatura hasta el punto de influir poderosa y saludablemente sobre la sociedad, y ejercer de lleno sobre ella su acción fecunda y civilizadora. El impulso está dado; y el movimiento no se parará. Acaso todas las producciones que ahora aparecen, desaparecerán como informes embriones y confusos bosquejos, ante obras más armónicas y dotadas de más perfecta vitalidad. Romperánse acaso, y se desharán como tipos incompletos, como postizos andamios, para que edificios nuevos se eleven y duren: acaso no está aun hallado el principio que ha de presidir a la grande obra de nuestra regeneración literaria, y nos agitamos a ciegas buscándole en una confusión parecida a la anarquía. Pero el movimiento existe, el deseo existe, el doloroso trabajo que precede a la creación existe, y el calor literario se hará fecundo, y la inspiración vendrá, y el principio se formulará, y los bosquejos se harán modelos, y los edificios se levantarán magníficos, colosales, eternos: y nuestra España se rodeará de la aureola de gloria y de la atmósfera de armonía y perfume de que necesita para respirar y vivir, y sin la cual se asfixia y se muere.

Y nosotros que para este santo fin trabajamos, no consideremos nuestras tareas como fútiles y vanas, como una obra de mero pasatiempo, como una obra de circunstancias, como un paseo en que nos es permitido vagar sin rumbo y sin objeto. No; para nosotros hay un porvenir, un sistema y un destino providencial: tenemos un estadio que es preciso recorrer; una meta que es preciso tocar; y no importa que nos estrellemos. En la lucha está la gloria, y en el intento el valor; otro carro pasará sobre nosotros, y llegará al término apetecido, y pondrá la corona de su triunfo a los pies de la humanidad, en cuyo nombre lidia. No; nosotros no somos los bufones del mundo ni los juglares de sus pasiones; que debemos ser sus bardos. Cuando en el corazón de la sociedad hay egoísmo, y prosa, y materia muerta, nosotros no debemos ser sus imitadores, no; que la poesía no es arte de imitación, por más que bárbaramente se la haya así proclamado. Buscar debemos en el cielo inspiraciones de virtud, esfuerzos de abnegación, imágenes de ideal belleza, y presentarlas a la sociedad, como modelos que ella debe imitar, y en cuya dirección debe elevarse, ya que no le sea dado llegar a su altura.

Y cuando la sociedad se despedaza,

cuando los fundamentos de todas las instituciones se conmueven y se desmoronan, cuando todas las creencias se destruyen, cuando todos los afectos del corazón se secan, cuando los mezquinos intereses del egoismo y las míseras pasiones personales toman la voz y ocupan el lugar de los intereses públicos; cuando la libertad está en todos los labios y la tiranía en todos los corazones; cuando la sangre corre, y los campos se talan, y los pueblos se incendian, nosotros no debemos asociarnos a esa política sangrienta, a esa obra nefanda de desolación y de ruina, ni azuzar con nuestros acentos la saña de los vencedores, escarnecer la aflicción de los vencidos. No; precisamente entre estos horrores, nuestro deber y nuestra misión es dirigir una voz de consuelo a esta sociedad, que nos lo agradecerá con lágrimas, y distraerla de su aflicción con himnos de paz y tonos de dulzura, como se hace oír una música armoniosa a un enfermo doliente y postrado. Y cuando haya cesado la lucha, y tras la obra de destrucción sea preciso edificar y construir, entonces nos asociaremos con más esperanza y con más intimidad a trabajos de reorganización, y a empresas dignas de un nuevo siglo, que tiene que lucir para esta nación sin ventura, si el cielo en su cólera no ha decretado que sea borrada del libro de la vida. Así, cuando Hércules hubo purgado el suelo de los monstruos que disputaban su vivienda al hombre, Orfeo elevó sobre aquel mismo suelo ciudades poderosas con sólo el poder del pensamiento, de la inspiración y de la lira.

VON DER LITERARISCHEN BEWEGUNG IN SPANIEN IN 1837

(El Museo Artístico Literario, 4. Juni 1837)

Ein sonderbares Schauspiel bietet sich ohne Zweifel den Augen des philosophischen Beobachters der literarischen Bewegung in Spanien, der die Vielfalt der poetischen Leistungen, die täglich veröffentlicht werden, bemerkt; und dieses noch dazu in einer Lage und unter Umständen, welche Ideale und alles Gute zu entzweien scheinen. Die Nation war von einem langen und blutigen Krieg abgekämpft; während auf der Halbinsel von einem Winkel zum anderen nichts als das Geschrei des Todes, das Weinen der Verwaisten und das Jammern der Unglücklichen zu hören war; während, in Wut gebracht, der Lärm der politischen Streitereien über diese von Qualen zerrissene Gesellschaft, welche immer in solchen beängstigenden Zeiten der Krise und des Überganges ein Volk begleiten, derart laut widerhallten, damals war es,dass die Literatur den Staub des Greisenalters, welcher sie bedeckte, abschüttelte. Während über dem spanischen Theater die Lorbeeren wieder grünen, die über den Grüften von Calderón und de Moreto vertrockneten und während überall die Hornsignale und das Alarmgetön sich mischen, erklingt das süsse Lied der Dichter, wie ein feierlicher Spruch gegen die Grausamkeiten, welche der Zivilisation schaden. Wir sind Zeugen dafür, wie eine Stimme des Trostes unsberichtet, dass die Stunde der Barberei noch nicht gekommen ist, eine Stimme, welche noch Vertrauen und Glauben

an den Sinn der Gesellschaft hat, welche den Instinkt für das Schöne heute noch nicht verloren hat und welche hinter der offenkundigen Auflösung, welche uns umgibt, die ersten Anfänge der Wiederherstellung des aozialen Lebens über dem Horizont zeigt. Eine neugeborene Generation von Dichtern erhebt sich, eine altersschwache Generation von Politikern bricht zusammen und eine Generation mannhafter Krieger kämpft. Die abstrakten Grundsätze und der Einfluss einer unfruchtbaren Politik hatten an Kraft verloren; die praktischen Fragen und die entgegengesetzten materiellen Interessen bekämpften einander; die Einsicht, die Ordnung und die Schönheit wandeln sich, sie kleiden sich in die Form ein, welche sie in allen neuentstehenden Gesellschaften angenommen hat, welche die Form der Poesie, die Stimme des Gesanges, das Feuer der Inspiration, die unwiderstehliche Kraft der Harmonie ist.

Wir behaupten nicht, mit diesem Artikel einen ausserordentlich poetischen Aufsatz geschrieben zu haben. Wir wollen der heutigen Literatur keine übertriebene Wichtigkeit zuschreiben; sie ist ohne Zweifel weit entfernt von Vollkommenheit und von ihrem Weg abgekommen. Wir sind keine Verächter der Politik, noch lassen wir in kindischer Weise weder die sozialen Interessen, noch die schwierigen und ernstzunehmenden Fragen ausser acht, die auf dem Forum und im Kabinett diskutiert werden; derjenige, welcher diese Zeilen schreibt, tut auch zu allen Stunden seines Tages die trockenen Arbeiten, welche jene Fragen und Interessen betreffen. Wir wollen nur eine

Tatsache verzeichnen und alles geben, was wir in uns selbst haben. Und wir, die wir alle sozialen Rechte ernst nehmen, und wir, die wir einen Zweck in allen Bestrebungen des Volkes sehen; uns, denen nichts, was einen grossen Teil der Gesellschaft betrifft, verächtlich oder verdorben scheint, wir wollen jene mächtige Reaktion des literarischen Geistes, von welcher wir Augenzeugen sind und jene nicht weniger mächtige Richtung, in deren Rängen die neuen Leistungen unserer Literatur entstanden sind, nicht vorübergehen lassen ohne zu raten und zu warnen. Wir wollen mit solchen Studien und einer solchen Einstellung den Schein der Nichtigkeit und des Leichtsinns beseitigen, dessen uns wirklich nichtssagende und leichtfertige Menschen beschuldigen und tadeln; endlich wollen wir trachten, offenkundige und fruchtbare, hervorragende Folgen für die Zukunft unseres Vaterlandes abzuleiten, dessen wirkliche Interessen mit unseren Interessen an der Literatur verknüpft sind.

Weil diese für die Jugend mit ihrer Unfruchtbarkeit und in ihrer Verlassenheit eine schwere Last waren, hat man vorgegeben, ihre idealen poetischen Neigungen inmitten eines Jahrhunderts ausgezeichnet durch Sachlichkeit und Zuverlässigkeit, lächerlich zu machen--und für viele ist das ein Blick des verächtlichen Mitleides gewesen. Für alle jungen Schriftsteller, die gleichzeitig erschienen, für die Schöpfung der so schönen Dramen, für die Begeisterung der so süssen und phantastischen Gesänge und endlich die Veröffentlichung von vier oder fünf ausschlieesslich literarischen Zeitschriften in einer Haupt-

stadt, in welcher es keine anderen als politische Zeitschriften gab.

Wir beantworten diese Anschuldigungen nicht, ohne auf Tatsachen zu verweisen. Diese Zeitschriften halten sich, eine von ihnen hatte in der zweiten Woche ihres Erscheinens etwa sechshundert Bezieher, die Theater sind immer, wenn ein neues originales dramatisches Stück angekündigt wird, zum Bersten voll; die Lieder unserer Dichter werden in allen Kreisen der kultivierten Gesellschaft vorgetragen, unterrichtet, deklamiert, applaudiert und kritisiert und die Einbildungskraft aller ist von der Politik beunruhigt, eine Unruhe, die kurzlebige Werke, welche nur für den Tag geschrieben sind, für gewöhnlich nicht hervorbringen. Diese Tatsache ist ein hinreichend klares Anzeichen für die Gärung, die immer einem neuen literarischen Zeitalter vorausgeht. Es besteht zwar eine ausgeprägte Richtung dieser Art in der spanischen Gesellschaft: die Geister werden von unwiderstehlicher Neigung zu jener Art von Studien hingezogen und die Leistungen, die zum Vorschein kommen, sind mehr oder weniger genaue Formeln für die Ideen, welche die Generation, die heraufkommt, für die Hymne der Liebe erhofft; aber sie zeigen auch die Täuschungen eines geweckten, vernünftigen Volkes, fähig tiefempfundener Gefühle, welches in seinen ersten, wenn auch unbestimmten Versuchen sich mitzuteilen und sich Genugtuung zu verschaffen, beunruhigt ist, wir halten diese Tatsache dankbar fest, nicht nur um die Seltsamkeiten, die erscheinen, sondern auch um die natürlichen Symptome

und die Folgen, die sich daraus ableiten lassen, zu prüfen. Dieses Vorhaben übertrifft entweder unsere Intelligenz oder es würde uns zu abseitigen Fragen führen, welche dem Thema, welches wir behandeln, widersprechen. Vielleicht geben uns andere Artikel einen Blick auf die Vielfalt der schwierigen Aufgaben, die uns umgeben; wir bieten daher sehr ausführlich einige andere dieser Erwägungen an, welche uns täglich den Vergleich von unserer politischen Revolution und unserem neuen literarischen Dasein nahelegen. Von jetzt an begnügen wir uns das Verhältnis dieser grossen Belange zueinander aufzuzeigen, ein Verhältnis, welches unseren Augen nicht weniger vertraut ist als das Band, das sich um das physische, intellektuelle und moralische Leben des Einzelnen schlingt. Dafür schreiben wir; dafür singen wir; dafür kämpfen wir; dafür wagen und lehren wir; dafür ernten wir und geben dem Publikum die Früchte unserer Arbeit, die wir in die Spalten unserer Aufsätze einfügen.

Und wir verkünden diese Wahrheit und diese Überzeugung nicht um unseren Arbeiten eine grössere Bedeutung zu geben; sie würden nur dazu dienen uns neue und schwere Pflichten aufzuerlegen. Denn wir glauben, dass die Literatur einem sozialen Zweck dient, einem Zweck der gegenwärtigen Gesellschaft und des grossen Werkes würdig, für das jene der Aufruf ist, den wir berücksichtigen müssen; denn wir sehen in ihm den Abglanz ihrer Ideen im Verhältnis zur Intelligenz und zur Philosophie der Menschheit, wir müssen in Betracht ziehen, dass die

Literatur der Ausdruck ihrer Gefühle und die Formel für ihren Glauben ist. Wir müssen nicht danach trachten sie zu verdrehen, zu verunstalten, zu entstellen, sie, die Lyra, welche in Einklang steht mit dem Geist, der erkennt und erschafft; wir wollen sie auch nicht in ein zerfressendes und zersetzendes Gift verwandeln, diesen himmlischen Balsam, welchen die Vorsehung über die sterbende und heimgesuchte Gesellschaft ausgegossen hat, um ihr neue Kräfte einzuflössen, um ihre Wunden vernarben zu lassen, um das Blut in ihren Adern zu reinigen und um Freude und Trost im Busen des leidenden und verzweifelnden Volkes wiederherzustellen.

Vielleicht befindet sich unsere Nation in einer Epoche, in der nichts anderes als die Dichtung die Gesellschaft beeinflusst, denn in keiner anderen ist diese ein so natürliches Mittel der Verständigung und des Unterrichtes.

II

Alle Nationen Europas besassen in den letzten Jahrhunderten grosse Männer und überragende Genies, die mit ihren Gaben ihre Völker erzogen haben, die mit ihrem Lehren ausgleichend wirkten und mit ihrem Blut die ewigen Prinzipien von Wahrheit, Gerechtigkeit, Freiheit und Religion besiegelten, auf diese Weise die Grundlagen für Frieden und künftiges Glück ihrer Völker sicherten. Auch unser Jahrhundert hat schon neue Geister hervorgebracht, von denen die Menschheit neue Wohltaten, die Philosophie neue Entdeckungen und die Künste neue Schätze erhielten. Ganz Spanien erscheint wie von einer geistigen

Bewegung überflutet; in einem Spanien, in dem sich kein grosser Geist erhoben hat, Spanien, das keinen Philosophen hat; Spanien, das wenig Eerfahrungen gemacht hat, das noch nichts geschaffen hat. In diesem Spanien erhebt sich zur selben Zeit eine Generation von Künstlern und ein Chor von Dichtern; inmitten der augenscheinlichen Sterilität des Denkens treibt mit einer wunderbaren Fruchtbarkeit die üppigste und lebendigste Gestaltung von erhabenen Versen, von zarten Liedern, von tiefempfundenen Elegien und ritterlichen Dramen, welche versprechen in kurzer Zeit die neue ausländische Schule vergessen zu lassen und unsere Dichtkunst in den ersten Rang zu rücken, den sie zu einer anderen Zeit eingenommen hat.

Unser Genie ist die Phantasie, unsere Philosophie die Literatur: das, was anderswo die Liebe zur Wahrheit ist, ist für uns die Begeisterung für die Schönheit, was bei anderen Völkern Betriebsamkeit im Produzieren ist, ist bei uns die Begierde zu geniessen oder besser, die Lust zu fühlen und zu empfinden. Das ist es, was uns spontan die feinsten Verse hervorbringen lässt, und unter diesem Himmel, der uns so günstig ist, unter den Einflüssen eines südlichen Klimas und der arabischen Gemütsart haben die Spanier sich der Unbeständigkeit der Musen, aber auch dem Zuverlässigen der Künste ergeben; sie haben das Singen, während sie es erlernten, genossen; sie berauschten sich am Beifall der Ränge, an dem Ruhm des Triumphes im Theater.

Und wie! Muss diese aussergewöhnliche Erscheinung

für den philosophischen Beobachter verloren gegangen sein? Muss sie nicht sls Tatsache, als ein Beleg in der Einschätzung unserer Zivilisation und unseres Fortschrittes beurteilt werden? Und weil sie nicht im Gleichschritt mit dem Marsch anderer Nationen ist, muss sie verachtet sein, muss sie für ein Unglück gehalten werden? Oder zählt nichts anderes als ein politisches Werk? Das können wir nicht glauben. Die Instinkte leiten das Volk, aber sie widersprechen sich nicht. Die Instinkte des Volkes auf der Strasse sind ein Werk der vors hung, damit treten sie in den Plan Gottes ein; was die Vorsehung plant, kann vielleicht schon heute geschehen, denn es gibt Nationen, die sich durch ihre Ideen und andere, die sich in ihren Gefühlen erneuern, einigen lassen sich soziale Grundsätze wie Glaubenslehren einimpfen, andere lassen sich durch Gesang begeistern. Die Vorsehung bringt die Truppen der Menschheit über die Gebirge der Jahrhunderte wie der General einer riessigen Armee. der um seine Befehle mitzuteilen und die gemeinsamen Bewegungen seiner Divisionen zu lenken, bald die Stimme seiner überlegenen Intelligenz, bald die harmonischen Signale von Musik und Barden benützt.

Wenn es nicht so wäre, wie untröstlich blieben wir beim Anblick unseres Vaterlandes! Wo fänden wir einen Lichtpunkt, der uns die Sonne ankündigt, die den dunklen Horizont unserer geheimnisvollen Zukunft beleuchtet? Wenn wir diesen Glauben nicht aufrecht erhielten, was könnte unsere Hoffnung sein?

Es ist nicht wichtig für uns, dass diese Zeit weit ent-

fernt sein könnte, wenn auch die Arbeit, die nötig ist, um unsere Literatur zu jenem Punkte des mächtigen und heilsamen Einflusses auf die Gesellschaft emporzuheben, um ihr fruchtbares und zivilisierendes Werk voll auszuüben. Der Ansporn ist gegeben und die Bewegung kann nicht aufgehalten werden. Vielleicht werden alle Werke, die heute erscheinen, vor den harmonischeren und begabteren Werken einer vollendeteren Lebenskraft einmal verschwunden sein wie formlose Embrionen und wilde Wälder. Vielleicht werden sie zerbrechen und zerschmelzen wie unvollständige Vorbilder, wie künstliche Gerüste für unsere neuen Gebäude, die sich erheben und dauern: vielleicht ist noch nicht einmal der Satz gefunden, der dem grossen Werk unserer erneuerten Literatur zugrunde liegt, und wir bewegen uns blindlings und suchen es in einer Wirrnis, die der Anarchie gleicht. Doch die Bewegung besteht, der Wunsch besteht, die schmerzliche Arbeit, die einer Schöpfung vorangeht, besteht, die literarische Lebhaftigkeit wird fruchtbar sein, die Inspiration wird kommen, Grundsätze werden sich formulieren, die Wälder werden Vorbilder sein und grossartige, gewaltige, ewige Bauten werden sich erheben; und unser Spanien wird sich mit einem Nimbus von Ruhm und Harmonie und dem Duft umgeben, der notwendig ist um zu atmen und zu leben ohne zu ersticken und zu sterben.

Und wir, die wir für dieses heilige Ziel arbeiten, wir sehen unsere Aufgaben nicht als belanglos und vergebens an, als ein Werk zum Zeitvertreib, als ein Werk des Zufalls, als

einen Spaziergang, der uns erlaubt ohne Richtung und ohne Zweck umherzustreifen. Nein, für uns gibt es eine Zukunft; ein System und ein von der Vorsehung bestimmtes Schicksal; wir durchlaufen eine genaue Wegstrecke, einen Wechsel, der auf uns zukommt; es ist nicht wichtig, wenn wir zerschmettert werden. In diesem Kampf ist der Ruhm, in seinem Versuch der Mut; andere Wagen werden an uns vorbeifahren und an dem begehrten Grenzstein ankommen und die Krone des Triumphes zu Füssen der Menschheit aufsetzen, in deren Namen wir kämpfen. Nein; wir sind weder die Hofnarren der Welt, noch sind wir die Gaukler ihrer Leidenschaften; wir wollen ihre Sänger sein. Während man im Herzen der Gesellschaft Egoismus, Banalität und tote Materie findet, wollen wir nicht ihre Nachahmer sein, denn die Dichtkunst ist keine Kunst der Nachahmung, wie man nur sehr grausam verkünden könnte. Wir suchen im Himmel nach Eingebungen, nach Mut zur Selbstverleugnung, nach Abbildern des Ideals der Schönheit, diese wollen wir der Gesellschaft als Modelle zur Nachahmung vorweisen und zeigen, in welcher Richtung sie sich erheben soll, um ihren erhabenen Gipfel zu erreichen.

Und während die Gesellschaft zerfällt, während die Grundmauern aller Institutionen erschüttert werden und zerfallen, während man den Glauben zerstört, während alle Regungen des Herzens versiegen, während die armseligen Interessen des Egoismus und die elenden persönlichen Leiden die Stimme führen und das öffentliche Interesse beschäftigen; während die Frei-

heit in aller Munde, aber die Tyrannie in aller Herzen ist, während das Blut fliesst, das Land verwüstet wird und Dörfer und Städte in Brand gesteckt werden, müssen wir uns nicht mit dieser blutigen Politik, mit diesem schändlichen Bild der Trostlosigkeit und des Ruins vereinigen, noch wollen wir mit unseren Tönen die Erbitterung der Sieger aufreizen, noch wollen wir Leid verspotten. Nein, gerade in diesem Schrekken ist es unsere Pflicht und unsere Sendung, eine Stimme des Trostes für unsere Gesellschaft zu sein, welche uns dafür mit Tränen in den Augen danken wird, weil sie von Ihrem Kummer mit Hymnen des Friedens und süssen Tönen, wie sie eine harmonische Musik hören lässt, von Krankheit und Niedergeschlagenheit abgelenkt wird. Wenn der Kampf geendet hat, dann ist es nicht genug, dass das Werk der Zerstörung voller Hoffnung und mit kenntnisreicher Arbeit der Neugestaltung in Unternehmungen, würdig eines neuen Jahrhunderts, wieder aufgebaut und neu errichtet werde, indem es das festhält, was für diese glücklose Nation leuchtet, es sei denn, der Himmel hat in seinem Zorn befohlen, sie von der Liste des Buches des Lebens zu streichen. Jedenfalls hat genauso wie Herkules, der den Erdboden von den Ungeheuern reenigte, die ihm das Leben als Mensch streitig machten, Orpheus mächtige Städte über andere, ihnen gleiche einzig durch die Kraft der Gedanken, der Begeisterung und das /Spiel/ seiner Leier erhöht,

M E S O N E R O R O M A N O S schrieb seinen nachstehenden Artikel für die Zeitschrift des Liceo Artistico y Literario in Madrid im Jahre 1837, wo er dann 1838 veröffentlicht wurde:

LA LITERATURA

Virtud y filosofía
peregrinan como ciegos:
el uno conduce al otro:
llorando van y pidiendo.

(*Lope de Vega*)

Desde que en España hay literatura, se ha venido repitiendo constantemente que en ella no puede haber literatos; y siéndolo los mismos que dicen esto, preciso será creerlos bajo su palabra y convenir con ellos en que el cultivo de las letras no es entre nosotros el mejor género de cultivo.

Y a la verdad, ¿qué es un literato, meramente literato, en nuestra España? Una planta exótica a quien ningún árbol presta su sombra; ave que pasa sin anidar; espíritu sin forma ni color: llama que se consume por alumbrar a los demás; astro, en fin, desprendido del cielo en una tierra ingrata que no conoce su valor.

Si, confiado en la superioridad de su genio, no supo unir la adulación a las dotes de su talento; si, mirando desdeñosamente los intereses materiales, no acertó a mendigar un favor del poderoso, favor menguado que, apartándole de sus nobles ocupaciones, le convierte en lisonjeador de oficio o en mecánico oficinista; todo su saber, por grande que sea, bastará tal vez a conquistarle un lugar distinguido en las crónicas literarias del país; acaso la posteridad encomiará su genio; acaso levantará estatuas a su memoria; pero en tanto su vida se consumirá angustiosa en medio de las tristes privaciones, y aquel hondo despecho que produce en el alma un desdén injusto abreviará sus días y le conducirá muy luego al ignorado sepulcro que en vano buscarán sus futuros admiradores.

Hubo un tiempo, es verdad, en nuestro país, que parecía presagiar a las letras más alta fortuna, más estimada consideración. Los siglos XVI y XVII, imprimiendo en este punto a las costumbres una tendencia bienhechora, vieron muy luego aparecer eminentes ingenios que, consignando eternamente la gloria de aquella edad, recompensaron con usura los favores que de ella pudieron recibir.

Sin embargo, no bastó tampoco entonces el talento literario; preciso fue también unir a él la intriga cortesana y saber prescindir en ocasiones del hombre de letras, para aparecer bajo el aspecto del hombre político o del discreto palaciego. Los que, como Quevedo, Mendoza y Saavedra, supieron reunir estas cualidades a las de escritores, vieron recompensado su mérito con altos

empleos, con regios favores y figuraron airosamente entre los primeros hombres públicos de su tiempo; los que, como Cervantes, Lope y Moreto, limitaron su ambición a la gloria literaria, fueron, en verdad, el objeto del entusiasmo de su siglo, y pudieron presagiar en vida el tributo de admiración que había de rendirles la posterioridad; mas sus trabajos, tan aplaudidos y admirados, no bastaron a asegurarles una cómoda subsistencia, ni a legar a sus hijos otra cosa que la gloria de sus nombres esclarecidos. Lope de Vega quedó empeñado al morir, después de haber escrito dos mil comedias (que los cómicos solían pagarle a 500 reales) y otras muchísimas obras sueltas. Calderón vendió todos sus autos sacramentales a la villa de Madrid por 16.000 reales, y Miguel de Cervantes tuvo que mendigar el socorro de un magnate para dar a luz la obra inmortal que había de ser el primer título de la gloria literaria del país.

Cuando en el último tercio del siglo anterior volvieron a aparecer las letras después de un largo período de completa ausencia, una feliz casualidad hizo que hombres colocados en alta posición social fueran los primeros a cultivarlas, y de este modo se ofrecieron a los ojos del público con más brillo y consideración. Montiano y Luyando, Luzán, Jovellanos, Campomanes, Saavedra, Llaguno y Amírola, los padres Isla y González, el duque de Híjar, los condes de Haro y de Noroña, Viegas, Forner, Cadahalso y Meléndez, ocupaban los primeros puestos del Estado, las sillas ministeriales, las dignidades eclesiásticas, las embajadas, la alta magistratura y los grados superiores de la milicia; bajo este aspecto pudieron servir y sirvieron efectivamente a las letras, tanto para adquirirlas en el concepto público aquel respeto que por desgracia sólo se prodiga a los falsos oropeles, cuanto para estimular a la juventud a emprender una carrera que no aparecía ya como incompatible con los halagos de la fortuna.

Empero de un extremo vinimos a caer en el opuesto; los jóvenes se hicieron literatos para ser políticos: unos cultivaron las musas para explicar las Pandectas; otros se hicieron críticos para pretender un empleo; cuáles consiguieron un beneficio eclesiástico en premio de una comedia; cuáles vieron recompensado un tomo de anacreónticas con una toga o una embajada. Y siguiendo este orden lógico se ha continuado hasta el día, en términos que un mero literato no sirve para nada, a menos que guste de cambiar su título de autor por un título de autoridad.

De aquí las singulares anomalías que vemos diariamente; de aquí la prostitución de las letras bajo el falso oropel de los honores cortesanos. ¿Fulano escribió una letrilla satírica? Excelente sujeto para intendente de Rentas. ¿Zutano compuso un drama romántico, o un clásico epitalamio? Preciso es recompensarle con una plaza en la Amortización. Aquel que hace muy buenas novelas, a formar la estadística de una provincia. Este que ha traducido a Byron, a poner notas oficiales en una secretaría. El otro que escribió un folletín de teatros, a representar al gobierno español en un país extranjero.

Entretanto, aquellos escritores concienzudos que ven en el cultivo de las letras su sagrada y única misión, y que no sabiendo o no queriendo abandonarlas, esperan recibir de ellas la única corona a que aspiran, yacen arrinconados y, como se dijo al principio, peregrinos en su propia patria; y el pueblo que los mira, y los magnates que no comprenden la causa noble de su desdén, les arrojan al pasar una mirada compasiva, o llegan a dudar hasta de sus intenciones o su talento... «¡Literato...! ¿Qué quiere decir literato...?», le preguntará la autoridad al empadronarle. «¡Poeta...!», repetirá el pueblo... «¡Valiente poeta será él cuando no ha llegado a ser ni siquiera intendente o covachuelo!»

De esta manera, la multitud, que sólo juzga por resultados, se acostumbra a ver la literatura como un medio, no como un fin; como un título de elevación, no como un patrimonio de gloria, y entretanto que ensalza y eleva al talento, y engalana la persona del autor

con relumbrantes uniformes, deja olvidadas sus obras en la librería, y por una singular contradicción, aquellos mismos escritos, bajo los cuales se escondía una elevada posición social, sirven al mismo tiempo para que el inhumano tendero envuelva en ellos las pasas de Málaga o los quesos de Rochefort.

L I T E R A T U R

Tugend und Philosophie
pilgern wie Blinde;
die eine führt die andere,
weinend und bettelnd wandern sie.
(Lope de Vega)

Seit es in Spanien eine Literatur gibt, hat man ständig wiederholt, dass es hier keine Schriftsteller geben kann; das sind gerade diejenigen, die--auf Ehrenwort--nicht glauben würden, dass die Pflege der schöngeistigen Literatur zu unseren grösseren kulturellen Aufgaben zählt.

Und in Wahrheit: Was ist ein Schriftsteller, bloss ein Schriftsteller in unserem Spanien? Eine exotische Pflanze, welcher kein Baum Schatten spendet, wo ein Vogel, der vorbeikommt, nicht nistet; ein Geist ohne Form und ohne Farbe; er nennt, was er vollbringt, Aufklärung für andere; er ist, endlich, ein uneigennütziger Stern am Himmel in einem undankbaren Land, welches seinen Wert nicht erkennt.

Wenn er, überzeugt von seiner geistigen Überlegenheit, Lobhudelei nicht mit den Gaben seines Talentes in Einklang zu bringen wusste, wenn er materielle Interessen verächtlich ansah und er kein Glück hatte, wenn er bei den Mächtigen um Hilfe und um eine schäbige Gunst bettelte, die ihn von seinen höheren Obliegenheiten abhielt, die ihn in einen Schmeichler

von Beruf oder in einen gedankenlosen Büroangestellten verwandelte; all sein Wissen und Können, so gross es auch sein mochte, genügte vielleicht, ihm einen besonderen Platz in den literarischen Geschichtsbüchern des Landes zu sichern, vielleicht pries dann die Nachwelt sein Genie; vielleicht errichtete man Standbilder in Erinnerung an ihn, denn sein ganzes Leben hat er ängstlich inmitten traurigen Verzichtes verbracht und jene tiefe Verzweiflung, die in seiner Seele eine ungerechte Geringschätzung hervorrief, verkürzte seine Tage und führte dazu, dass sein Grab vergessen wurde, das die künftigen Bewunderer vergeblich suchten.

Es stimmt, dass es eine Zeit in unserem Lande gab, die der Literatur ein besseres Geschick, eine grössere Wertschätzung vorhersagte. Das sechzehnte und das siebzehnte Jahrhundert haben in diesem Punkt gewöhnlich eine wohltätige Neigung, sie sahen gleich das Heraufkommen vieler grosser genialer Menschen, die für ewig den Ruhm des Zeitalters bewahrten, sie glichen die Gunstbezeigungen, die sie empfangen konnten mit Wucherzinsen aus.

Trotzdem genügte auch damals literarisches Talent allein nicht; bestimmt war es auch gelegentlich nötig, Hofintrigen zu kennen und zu wissen, wenn es für den Schriftsteller zu verzichten und für den klugen Höfling oder Politiker zum Vorschein zu kommen galt. Solche wie Quevedo, Mendoza und Saavedra wussten diese Qualitäten mit denen des Dichters zu vereinigen, sie haben ihre Verluste mit hohen Ämtern und prächtigen Gunstbezeigungen vergolten gesehen und sie spiel-

ten eine glänzende Rolle unter den ersten ihrer Zeit vor aller Welt; jene wie Cervantes, Lope und Moreto beschränkten ihren Ehrgeiz auf den literatischen Ruhm, sie waren tatsächlich ein Gegenstand der Verehrung ihres Jahrhunderts und sie konnten die Tribute der Bewunderung, die ihnen die Nachwelt zollen würde, vorhersagen; aber ihre so gelobten und bewuntenderten Werke genügten nicht ihnen einen bequemen Lebensunterhalt zu sichern, noch konnten sie ihren Kindern etwas anderes als den Ruhm ihres berühmten Namens hinterlassen. Lope de Vega hatte bei seinem Tode alles verpfändet, obwohl er zweitausend Komödien (von denen die komischen mit 500 Realen bezahlt zu werden pflegten) und viele andere einzelne Werke geschrieben hatte. Calderón verkaufte alle seine Mysterienspiele für 16000 Realen an die Stadt Madrid und Miguel de Cervantes musste einen Magnaten um Unterstützung anbetteln, damit er sein unsterbliches Werk, das den grössten Ruhmestitel unter den dichterischen Werken des Landes führt, erscheinen lassen konnte.

Als im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts nach einer langen Periode der Abwesenheit die Literatur wieder zurückzukommen schien, brachte es ein glücklicher Zufall mit sich, dass Männer in hoher sozialer Stellung die ersten waren, die sie pflegten und auf diese Weise ihr in den Augen des Publikums eine glänzende Sicherheit boten. Montiano und Lugando, Luzán, Jovellanos, Capmanys, Saavedra, Llaguno und Amírola, die Patres Isla und González, der Herzog von Híjar, die Grafen von Haro und von Noroña, Viegas,

Forner, Cadalso und Meléndez besetzten die höchsten Staatsstellen, die Ministersessel, die höchsten kirchlichen Würden, die Botschaften, die Stellen der höheren Verwaltung und die obersten militärischen Dienstgrade; von diesem Standpunkt aus konnten sie der Literatur wirkungsvoll dienen und sie dienten ihr, so erwarben sie in den Augen der Öffentlichkeit jene Hochachtung, die Missgeschick mit Flittergold überschüttete und daher die Jugend anspornte, eine Laufbahn aufzunehmen, die noch nicht mit des Glückes Liebkosungen unvereinbar schien.

Indessen kommen wir von einem Extrem ins andere; die jungen Leute betrachteten die Schriftsteller als Politiker; einige pflegten die Musen, um die Pandekten auszulegen; andere machten sich zu Kritikern, um eine Anstellung zu erlangen; einige erlangten eine Pfründe als Belohnung für eine Komödie; andere sahen einen Band anakreontischer Gedichte mit dem Talar eines Richters oder mit einer Botschaft belohnt. Und dies setzte sich in logischer Folge bis zu jenem Tag fort, wo ein gewöhnlicher Schriftsteller am Ende zu gar nichts taugte, am wenigsten dazu, seinen Titel als Autor in einen Titel der Autorität zu verwandeln.

Daher die seltsamen Regelwidrigkeiten, die wir täglich sehen; daher die Erniedrigung der Literatur unter den Tand der höfischen Ehren. Schrieb Fulano ein satirisches Gedicht? Ein ausgezeichneter Gegenstand für den Steuerverwalter. Zutano verfasste ein romantisches Drama oder ein klassisches Hochzeitsgedicht? Pünktlich wird es mit einer Stelle in der Schuldenstelle des Staates belohnt. Jener, der sehr gute

Romane verfertigte, steht dem statistischen Amt einer Provinz vor. Der, der Byron übersetzt hat, schreibt offizielle Noten in einem Sekretariat. Ein anderer, welcher ein Pamphlet für die Theater geschrieben hat, vertritt die spanische Regierung im Ausland.

Jene Schriftsteller unterdessen, die gewissenhaft in der Pflege der Literatur ihre heilige und einzige Sendung sahen und die diese nicht im Stich lassen konnten oder wollten, erwarteten von ihr die einzigartige Krone zu erhalten, die sie anstrebten, waren sie doch verlassen und--wie man oft sagt--Pilger im eigenen Vaterland; das Volk, das sie schätzte und die Grossen, die nicht den noblen Grund ihrer Gleichgültigkeit verstanden, unterliessen es, ihnen einen mitleidigen Blick zuzuwerfen; oder sie begannen ihre Absichten oder ihre Begabung zu bezweifeln: "ein Schriftsteller...! Was für ein Schriftsteller ?" fragte die Obrigkeit bei der Volkszählung. "Ein Dichter !" wiederholte das Volk... "Ein tapferer Dichter" war derjenige, der nicht eine Stelle in der Verwaltung erlangt hatte.

Auf diese Art gewöhnte sich die Menge, die Literatur als ein Mittel zu sehen und nicht als ein Ziel; als einen Titel zur Beförderung und nicht als ein Erbe des Ruhmes, und während Lobrednerei die Person des Verfassers mit einer kitchigen Uniform schmückt und sein Werk schon in den Bibliotheken vergessen wird, ergibt sich ein seltsamer Widerspruch: jene verschiedenen Schriften, hinter denen sich eine höhere gesellschaftliche Stellung versteckt, dienen gleichzeitig einem un-

menschlichen Krämer zum Einwickeln für die Rosinen aus Mála-
ga oder für einen Rockfort-Käse.

B I B L I O G R A P H I E

A) Die Zeitschriften

La Abeja; diario universal (Madrid 1834)

El Alba; periódico de Literatura y Artes (Madrid 1838-1839)

El Arpa del creyente; periódico semanal de literatura y bellas artes (Madrid 1842)

El Artista; periódico semanal de artes, literatura e historia (Madrid 1835-1836)

Cartas españolas (Madrid 1831-1832)

El Censor; periódico político y literario (Madrid 1820-1822)

La Civilización; revista religiosa, filosófica, política y literaria de Barcelona (Barvelona 1841-1842)

El Correo literario y mercantil (Madrid 1828-1833)

El Duende satírico del día Madrid 1828)

El Español; revista semanal, de política, ciencias y literatura (Madrid 1841)

El Entreacto; periódico de teatros, literatura, artes y modas (Madrid 1839-1841)

La Estrella; periódico de política, literatura e de industria (Madrid 1833-1834)

El Europeo; periódico de ciencias, artes y literatura (Barcelona 1833-1834)

El Iris; semanario enciclopédico (Madrid 1841)

El Laberinto; periódico universal (Madrid 1843-1845)

Liceo artístico y literario español (Madrid 1838)

Museo artístico y literario (Madrid 1837)

No Me Olvides; periódico de literatura y bellas artes (Madrid 1837-1838)

Observatorio pintoresco; (Madrid 1837)

El Panorama; periódico de literatura y artes, semanal con grabados (Madrid 1838-1841)

El Pensamiento; periódico de literatura y artes (Madrid 1841)

El Pobrecito hablador; revista satírica (Madrid 1832-1833)

La Religión; revista filosófica, histórica y literaria (Barcelona 1837-1841)

La Revista Española; periódico político der Madrid (Madrid 1832-1836)

Revista Literaria de El Español; periódico de literatura, bellas artes y variedades (Madrid 1845-1847)

Semanario Pintoresco Español; lectura de las familias (Madrid 1836-1857)

El Siglo; (Madrid 1833)

El Siglo pintoresco; periódico universal, ameno e instructivo, al alcance de todas las clases (Madrid 1845-1848)

El Vapor; diario político, literario y mercantil de Cataluña Barcelona 1833-1838)

Nichtspanische Zeitschriften

Annales romantiques (Paris 1823-1836)

L'Artiste (Paris 1823-1824)

Le Conservateur littéraire (Paris 1819-1821)

Le Globe; (Paris 1824-1830)

Il Conciliatore; (Mailand 1818-1819) Rpt. 1948

Penny Magazine; (London 1832-1840)

The Spectator; (London 1711-1712; 1714) Rpt.1958

Athenaeum; Eine Zeitschrift (Berlin 1798-1800) Rpt. 1960

Europa; Eine Zeitschrift (Frankfurt 1803-1805) Rpt. 1963

Die Standorte der oben genannten Zeitschriften sind die Bibliothek der University of Alberta, das Ateneo in Barcelona, die Hemeroteca und die Biblioteca Nacionale in Madrid. Alle Zeitschriften wurden in den angegebenen Bibliotheken in Edmonton, Barcelona und Madrid gelesen.

B) Benützte Literatur

Alborg, Juan Luis. Historia de la literature española: El Romanticismo. Madrid: Gredos, 1980.

Alcalá Galliano, Antonio. Recuerdos de un anciano. BAE 82. Madrid: Atlas, 1955.

Almeda y Vives, Francisco, ed. El Fénix, Valencia 1844-1849. Col. de Ind. 17. Madrid: CSIC, 1957.

Alonso, Cecilio. Literatura y poder, España 1834-1868. Comunicación, serie B 14. Madrid: A. Corazón, 1971.

Amade, Jean. Origines et premières manifestationes de la naissance littéraire en Catalogne au XIXe siècle. Toulouse: Privat, 1924.

Aranguren, José Luis L. Estudios literarios. Biblioteca romántica hispánica II: Estudios y ensayos 242. Madrid: Gredos, 1976.

Arenas Dieterich, Genoveva. "Lo romántico y lo moderno en Larra." Revista de Occidente, Ser. 2, 17(1967) 205-16.

Artola, Miguel. Los afrancesados. Con un prólogo. Madrid: Instituto de Estudios políticos, 1953.

Banner, J. Worth. "Concerning a Charge of Plagiarism by Mariano José de Larra." Studies in Philology 48 (1957) 793-97.

Baquero Goyanes, Mariano. "Perspectivismo y contraste." (De Cadalso a Pérez de Ayala). Biblioteca Románica Hispánica 10. Madrid: Gredos, 1963.

Baroja y Nessi, Pio. "Romanticismo y carlismo." In Obras completas V, S. 1301-04. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.

Becher, Hubert. "Die Kunstanschauung der spanischen Romantik und Deutschland." In Spanische Forschungen der Görresgesellschft I, Bd, 4, S. 1-193. Münster: Aschendorff, 1933.

Bénichou, Paul. Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Paris: J. Corti, 1973.

Berkowitz, H. Chonon. "Mesonero's Indebtnes to Jouy." PMLA 45 (1930) 553-72.

Blanco García, Francisco. La Literatura española en el siglo XIX. 3a ed. 3 Bde. Madrid: Sáenz, 1909-10 y 12.

Blecua, José Manuel. Escritores costumbristas: M.J. de Larra, R. Mesonero Romanos, S. Estébanez Calderón. 3a ed. illus. Biblioteca Clasica Ebro. Madrid: Ebro, 1954.

Boccaloro, Mario A. Poeti e Prosatori Romantici: Origine a svolgimento del Romanticismo. Firenze: Cappelli, 1951.

Böhl de Faber, Juan Nicolas. Vindicaciones de Calderón y de teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura. Cádiz: Imprenta de Carreño, 1820.

Boileau-Depréaux, Nicolas. L'Art poétique; Die Dichtkunst, hrsg. von Rita Schober. Halle: Niemeyer, 1968.

----------. Satires. Texte établi et presenté par

Charles-H. Boudhord. Les Textes Français: Collection de Universités de France. Paris: Société Les Belles Lettres, 1934.

Bray, René. Chronologie du Romantisme: 1804-1830. Paris, Nizet, 1932.

(Breme, Luigi Arbororia Gattinaria di) La Censure autrichienne pour l'Italie i factum sur le Conciliatore de Milan. Veröffentlicht ohne Namen, o. D. (1820?), o. O. (Paris?).

Bretón de los Herreros, Manuel. Obra Dispersa. I: El Correo Literario y Mercantil. Ed. y Estudio de J.M. Díez Taboada y J.M. Rozas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1965.

Brown, Reginald F. "Three Madrid Periodicals: La Abeja, El Eco del Comercio, El Español." In Liverpool Studies in Spanish Literature I, 1940. S. 44-79.

(Caballero y Morgáez, Fermín). El Gobierno y las Cortes del Estatuto Real. Materiales para su historia. Madrid: Yenes, 1837. Veröffentlicht ohne Namen.

Cabañas, Pablo, ed. No Me Olvides. Madrid 1837-1838. Col. de Ind. 2. Madrid: CSIC, 1946.

Calcaterra, Carlo, ed. I manifesti romantici del 1816. Torino: UTET, 1951.

Caldera, Ermano. Primi manifesti del romanticismo spagnolo. Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana dell' Universitá di Pisa 4. Pisa: Univ. di Pisa, 1962.

Cánovas del Castillo, Antonio. "El Solitario" y su tiempo. Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras. 2 Bde. Madrid: Pérez Durull, 1883.

Capmany y de Montpalau, Antonio de. Ideari d'Antoni de Capmany per Emili Giralt i Ravantós; trad. dels textos per Joan Lluís Marfany. Antologia Catalana 13. Barcelona: edicions 62, 1965.

Caravaca, Francisco. "Notas sobre la fuentes literarias del costumbrismo de Larra." RHM 29(1963) 1-22.

Carnero Arbat, Guillermo. Los origines del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber. Dept. Lengua y Literatura, Ser. Mayor 1. Valencia: Univ. de Valencia, 1978.

Carr, Raymond. Spain: 1808-1939. Oxford History of Modern Europe. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Casanovas, Ignacio. Balmes, su vida, sus obras y su tiempo. 2 Bde. Barcelona: Editorial Balmes, 1942.

Casalduero, Joaquín. Espronceda. Biblioteca Romanica Hispanica II, Estudios y Ensayos. Madrid: Gredos, 1961.

Castro, Conxepción de. Romanticismo, periodismo y política: Andres Borrego. Semblamzas: Los hombres y sus ideas. Madrid: Tecnos, 1975.

Cattaneo, Maria Teresa. "Gli Esordi de Romanticismo in Ispagna e 'El Europeo'." In Tre Studi sulla cultura espagnola di Ariella Dal Seve. Milano: UTET, 1967: S. 73-137.

Cerný, Václav. Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850. Prague: Orbis, 1935.

Chateaubriand, François Renée. Essai sur les révolutions. Génie du christianisme. Texte établi, presenté et annoté par Maurice Regard. Paris: Gallimard, 1978.

Churchman, Philip H. "The Beginnings of Byronism in Spain." Revue Hispanique 23(1910) 333-91.

----------. "Notes on Some Periodicals of the Romantic Generation." Revue Hispanique 23 (1910) 392-410.

Correa Calderón, Evaristo. Costumbristas Españoles. Estudio preliminar y selección de textos por E. Correa Calderón. 2 Bde. Madrid: Aguilar, 1950.

----------. "Los Costumbristas españoles del siglo XIX." Bulletin Hispanique 5(1949) 291-316.

Cossío, José María de. El Romanticismo a la vista: tres estudios. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

Cruz Seoane, María. Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX. Pensamiento Literario Español. Madrid: Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1977.

Curry, Richard A. "Flat Characters in the Articles of Mesonero Romanos." Kentucky Romance Quarterly 24(1977) 281-88.

Davies, Thomas Robert. French Romanticism and the Press: The Globe. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1906.

Del Rio, Angel. "Present Trents in the Conception and

Criticism of Spanish Romanticism." The Romantic Review 39(1948) 229-48.

Dendle, Brian J. "Two Sources of López Solér's Articles in El Europeo." Studies in Romanticism 5(1965) 44-50.

Des Granges, Charles-Marc. La Presse Littéraire sous la Restauration, 1815-1830. Paris, 1907. Rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1973.

Díaz, Nicomedes-Pastor. Obras Completas. Estudio preliminar y edición José María Castro y Calvo. Bae 227. Madrid: Atlas, 1969.

Díaz Plaja, Guillermo et al. Estudios Románticos. Valladolid: Casa-Museo de Zorilla, 1975.

Didier, Charles. "L'Espagne depuis 1830." Revue des Deux Mondes 5(1836) 294-324.

Donoso Cortés, Juan. "El clasicismo y el romanticismo." (El Correo Nacional, 1838). In Obras Completas. Recopiladas y anotadas, con la aportación de nuevos escritos, por el Dr. Juan Juretschke. 2 Bde. Biblioteca de autores christianos, Sección 7. Madrid: Editorial Católica, 1946; S. 383-409.

Durán, Agustín. Discurso sobre influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar. Introd. and notes by Donald L. Shaw. Exeter Hispanic Texts 4. University of Exeter, 1973.

Eguizábal, José Eugenio de. Apuntes para una historia de la Legislación Española, sobre Imprenta desde el ano de 1480 al presente. Biblioteca Jurídica de Autores Españoles 3. Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación, 1879.

Eichner, Hans, Ed. "Romantic" and Its Cognates: The European History of a Word. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1972.

Escobar, José. "El Curioso Parlante en la Revista Española: Retrato del autor." Los Ensayistas 2, IV(1977) 5-20.

----------. Los orígines de la obra de Larra. El Soto, estudios de crítica y filología 23. Madrid: Prensa Española, 1973.

----------. "El Pobrecito Hablador de Larra, y su intención satírica." Papeles de Son Armadans 64(1972) 5-44.

----------. "Sobre la formación del artículo de costumbres: Mariano de Rementería y Fica, redactor del Correo Literario y Mercantil." Real Academia Española, Boletín 50(1970) 559-73.

----------. "Spanish Romanticim: Literature and Ideology." Scripta Mediterranea 3(1982) 135-51.

Espronceda, José de. Obras completas. Ed., prologo y notas de Jorge Campos. BAE 72. Madrid: Atlas, 1954.

Estébanez Calderón, Serafín. Vida y Obra de D. Serafín

Estébanez Calderón "El Solitario." Ed., prologo y notas de Jorge Campos. BAE 78, 79. Madrid: Atlas, 1955.

Étienne, Victor-Joseph. L'Hermite de la Chaussée-D'Antin ou Observations sur les moeurs et les usages français au commencement du XIXe siècle. Par M. de Jouy (pseud.), 9eme ed., revue, corr., 5Bde. Paris: Pillet, 1815-1817.

Fernándes, Pelaya H. Estilística: Estilo, Figuras estilísticas, Tropos. 3a ed., corr. y aumentada. Madrid: Porrúa, 1975.

Fernández-Barros, Enrique. "Larra, crítico del teatro romántico español." Abside (Re vista de Cultura Mejicana) 42(1978) 144-51.

Fernández y González, Francisco. Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven. Madrid: Gómez Fuentenebro, 1867.

Fernández Herr, Elena. Les Origines de L'Espagne Romantique: Les récits de voyage 1755-1823. Études de Littérature étrangère et comparée. Paris: Didier, 1973.

Flynn, Gerard. "Una Blibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros." Berceo 91 (1976) 167-93.

Fontanella, Lee. "The Fashion and Styles of Spain's costumbrismo." Revista Canadien de Estudios Hispanicos 6(1982) 175-89.

Foulché Delbosc, R. "Le Modele inavoué du 'Panorama Matritense' de Mesonero Romanos." Revue Hispsnicue 48(1920) 257-310.

Gabbert, Thomas A. "Notes on the Popularity of the Drama of Victor Hugo in Spain during the Years 1835-1845." Hispanic Review 4(1936) 176-78.

Galli, Florencio. Mémoires sur la dernière guerre de Catalogne. Paris: Bossange, 1928.

García de León y Pizarro, José. Memorias. Ed., prologo apéndices y notas de Alvaro Alonso-Castrillo. 2Bde. Madrid: Revista de Occidente, 1953.

García, Salvador. Las Ideas literarias en España entre 1840 y 1850. University of California Publications in Modern Philology 98. Berkeley: Univ. of California Press, 1971.

----------. "Una Revista romántica El Observatorio Pintoresco de 1837." Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo 40(1964) 337-59.

García Barrón, Carlos. "La Gazeta patriótica del Ejército Nacional.: Revista de Occidente 32-33(1971) 24-31.

----------. La obra crítica y literaria de Don Antonio Alcalá Galoano. Biblioteca Romántica Hispánica II, Estudios y ensayos 146. Madrid: Gredos, 1970.

García Mazás, José. Vida y cultura hispanica. Tomo IV: De la ilustración al 98. Torres Library of Literary Studies 30. New York: Eliseo Torres, 1976.

Garrido Pallardo, Fernando. Los Orígines del romanticismo. Nueva colección labor 65. Barcelona: Labor, 1968.

Gies, David Thatcher. Agustín Durán; A Bibliography and Literary Appreciation. Colección Támesis. Serie A: Monografías 48. London: Támesis Books, 1975.

----------. "Larra and Mendizábal. A Writers Response to Government." Cithara 12, II(1973) 74-90.

Girard, Henri. Le Centenaire du Première Cénacle Romantique et de la "Muse Française 1823-1824." Paris: Éditions des Presses Françaises, 1926.

Gomez Aparicio, Pedro. Historia del Periodismo Español: Desde la "gazeta de Madrid" (1661) hasta el destronamiento del Isabel II. Madrid: Editorial Nacional, 1967.

Gómez Rea. Javier. "Las Revistas teatrales madrileñas (1790-1930)." Cuadernos Bibliográphicos 31(1974) 65-140.

González-Blanco, Edmundo. Historia del Periodismo desde sus comienzos hasta nuestra época. Madrid: Biblioteca Nueva, 1919.

González Molleda, María Luisa. "Antonia María Segovia." Revista de Literatura 24(1963) 101-24.

González Palencia, Ángel. Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España 1800-1833. 3 Bde. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934-1941.

Goytisolo, Juan. "La actualidad de Larra." In El

Furgón de cola. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1976. S.19-38.

Graham, John T. Donoso Cortés: Utopian Romanticist and Political Realist. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1974.

Guarner, Luis. El Europeo (Barcelona 1823-1824). Col.de Ind. 16. Madrid: CSIC, 1957.

Hartzenbusch y Hiriart, Eugenio. Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde año 1661 al 1870. Madrid: Rivadeneyra, 1874.

Hendrix, William S. "Notes on Jouy's Influence on Larra." Romanic Review 11(1920) 37-45.

Herrero, Javier. "El Naranjo romántico: esencia del costumbrismo." Hispanic Review 46(1978) 434-45.

Hight, Gilbert. The Anatomy of Satire. Princeton: Princeton Univ. Press, 1962.

Hocks, Paul--Peter Schmidt. Literarische und politische Zeitschriften 1789-1805. Von der politischen Revolution zur Literaturrevolution. Sammlung Metzler, Realien zur Literatur, Abt. D: Literaturgeschichte 121. Stuttgart: Metzler, 1975.

Hoffmeister, Gerhart. Deutsche und europäische Romantik. Sammlung Metzler, Realien zur Literatur, Abt. F: Wechselbeziehungen 170. Stuttgart: Metzler, 1978.

----------. Spanien und Deutschlan: Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen.

Grundlagen der Romanistik 9. Berlin: Erich Schmidt, 1976.

Houben, Heinrich Hubert--Oskar Franz Walzel. Zeitschriften der Romantik. Berlin 1904. Nachdruck: Hildesheim: Olms, 1969.

Hoyo, Artúro. "Larra, Pobrecito Hablador." Insula 188/89 (1962) 4.

Hugo, Victor. La Préface de "Cromwell". Introd., texte et notes: Maurice Souriau. 5e ed. Paris: Boivin, o.J.

Iranzo, Carmen. Juan Eugenio Hartzenbusch. Twayne's World Authors Series 501. Boston: Twayne, 1978.

Johnson, R. "Larra, Martínez de la Rosa and the Colección de artículos of 1835-37." Neophilologus 50(1966) 316-24.

Juretschke, Hans. "Frederico Schlegel; una interpretación a la luz de la edición critica de sus obras". Filología Moderna 13(1973) 191-304.

----------. Menéndez Pelayo y el Romanticismo. Libros de Actualidad Intelectual 23. Madrid: Editorial Nacional, 1956.

----------. Origen doctrinal y génesis del romanticismo español. Madrid: Ateneo Madrid, 1954.

----------. "Las revistas románticas españolas y su valor historiobiográfico." Arbor 10(1948) 409-21.

----------. "Die Ursprünge der spanischen Romantik und ihre Darstellung in der Literaturgeschichte." In Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Reihe I,9. Münster: Aschendorff, 1954.

----------. Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista Madrid: CSIC, 1951.

----------. "Vida y obra de Augusto Guillermo Schlegel." Arbor 5(1946) 341-75.

Kercheville, F. M. "Larra and Liberal Thought in Spain." Hispania 14(1931) 197-204.

King, Edmund L. "What is Spanish Romanticism?" Studies in Romanticism 2(1962) 1-11.

Kirkpatrick, Susan. "The Ideology of Costumbrismo." Ideologies and Literature 2(1978) 28-44.

----------. Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal. Versión española de Marta Eguía. Biblioteca románica hiapánica II, Estudios y Ensayos 268. Madrid: Gredos, 1977.

Krömer, Wolfram. "Europeo und Conciliatore: Abhängigkeit und Bedeutung der ersten romantischen Zeitschrift in Spanien." Romanische Forschungen 76(1963) 377-92.

----------. Die französische Romantik. Erträge der Forschung 38. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

----------. Zur Weltanschauung, Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien. Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Reihe II,13. Münster: Aschendorff, 1968.

Landeira, Ricardo. José de Espronceda. Lincoln (Nebraska): The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985.

Larra, Mariano José de. Artículos políticos. Introd., ed.,

y notas de Ricardo Návas Ruiz. Colección Patio de Es-- cuelas 2. Salamanca: Ediciones Almar, 1977.

----------. Obras de Mariano José de Larra. Ed. Carlos Seco Serrano. BAE 127, 128, 129, 130. Madrid: Atlas, 1960.

Le Gentil, George. Les Revues littéraires de l'Espagne pendant La premiere moitié du XIXe siècle. Paris: Hachette, 1919.

Lista y Aragón, Alberto. Ensayos literarios y críticos. 2Bde. in 1. Sevilla: Calvo-Rubio, 1844.

Lloréns, Vicente. Aspectos sociales de la literatura española. Literatura y Sociedad. Madrid: Castalia, 1974.

----------. "Colaboraciones de emigrados españoles en Revistas inglesas (1824-1834)." Hispanic Review 19(1951) 121-42.

----------. "El escritor en la epoca romantica." Cuadernos Hispano Americanos 329/30(1977) 513-28.

----------. El Romanticismo español. Ideas literarias, literatura e historia. Pensamiento Literario Español. Madrid: Fundación Juan March/Castalia, 1979.

----------. "Una publicación romántica olvidada." Nueva Revista de Filologia hispanica 7(1953) 279-90.

Logan, Dawn. "An Index of El Laberinto, a Spanish literary Periodical (1843-45)." Bulletín Hispanique 36(1934) 159-79.

Lomba y Pedraja, José Ramon. Cuatro estudios en torno a

"Fígaro" (Mariano José de Larra; 1809-1837). Madrid: Tipografía de Archivos, 1946.

López Núñez, Juan. Románticos y bohemios. Madrid: Editorial Ibero-American, 1929.

López Soler, Ramon. Los Bandos de Castilla o el caballero del cisne. 3 Bde. Valencia: Cabrerizo, 1830.

Lorenzo Rivero, Luis. Larra: Lengua y estilo. Colección Nova Scholar. Madrid: Playor, 1977.

Lovett, Gabriel H. "Francophobia in Nineteenth-Century Spanish Letters." Kentucky Romance Quarterly 19(1972) 285-99.

Madrid, Biblioteca Nacional. Publicaciones periódicas existentes en la Biblioteca Nacional: catálogo; redactado y ordenado por Florentino Zamora Lucas y María Casado Jorge. Publicaciones de educación nacional 16. Madrid: DGABSP, 1952.

Meregalli, Franco. "Il Conciliatore e la letteratura spagnola." In Miscellanea Studi Ispanici

Marrast, Robert. "Fígaro y 'El Siglo'." Insula 188/89(1962) 6.

----------. José de Espronceda et son temps: Littérature, société, politique au temps du Romantisme. Témoins de L'Espagne: Serie Historique 3. Paris: Klincksieck, 1974.

Marín, Gioconda. "Apuntaciones sobre la influencia de Addison y Steele en Larra." Hispania 64(1981) 382-87.

Martín, Gregorio C. "El Parnasillo": Origen y circunstancias."

In La Chispa, ed. Gilbert Paolini, Selected Proceedings. New Orleans: Tulane Univ., 1981.

Martínez de la Rosa, Francisco. Obras. Ed. y estudio preliminar de Carlos Serrano. 3 Bde. BAE 148, 149, 150. Madrid: Atlas, 1962.

Martínez Ruiz, José. "Larra y Mesonero." In Lecturas Españolas por Azorín (Ps ud.) novena edición. Colección Austral 36. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. S. 89-92.

Mercader Riba, Juan. El Siglo XIX. Historia de la cultura española. Barcelona: Seix y Barral, 1957.

Mesonero Romanos, Ramón de. Obras. Ed. y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano. 5 Bde. BAE 199, 200, 201, 202, 203. Madrid: Atlas, 1967.

Milá y Fontanals, Manuel. Obras completas. 5 Bde. Barcelona: Verdaguer, 1892.

Monnier, Henry Bonaventure. Scènes populaires: dessinées à la plume. Introd. par Catherine Coeuré. Nouvelle Bibliothèque Romantique. Paris: Flammarion, 1973.

Montes Huidobro, Matías. "Mesonero Romanos: El estilo como permanencia de la efímero." Hispania 52(1969) 401-8.

Montesinos, José Fernández. Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española. 2a ed. La Lupa y El Escalpelo 1. Madrid: Castalia, 1965.

Montoliu, Manuel de. Aribau y la Catalunya del seu temps. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1936.

Navas Ruiz, Ricardo. Imagines liberales: Rivas - Larra - Galdós. Colección Almar Universidad. Salamanca: Almar, 1979.

----------. El Romanticismo español: Historia y critica. Temas y Estudios. Salamanca: ANAYA, 1970.

----------. El Romanticismo Español. Tercera edición renovada. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

Nuñez de Arenas, Manuel. L'Espagne de Lumières au Romantisme. Études réunies par Robert Marrast. Thèses, Mémoires et travaux 2. Paris: Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1963.

Ochoa, Eugenio de de. Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso. Colección de autores españoles 23,24. Paris: Baudry, 1840.

Ossorio y Bernard, Manuel. Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX. Madrid: Palacios, 1903.

Par, Alfonso. Shakespeare en la literatura española. Bibliteca Hist6ria de la "Biblioteca Balmes" serie III,2. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1935.

Parpal y Marqués, Cosme. Antecedentes de la escuela filosófica catalana del siglo XIX. Barcelona: Comas y Portavella, 1914.

Peers, E. Allison. "The Fortunes of Lamartine in Spain." Modern Language Notes 37(1922) 458-65.

----------. Historia del Movimiento romantico español. 2a ed.

version española de José M.a Gimeno. 2 Bde. Madrid: Gredos, 1967.

----------. "La influencia de Chateaubriand en España." Revista de Filología Española 11(1924) 351-82.

----------. "The Literary Activities of the Spanish Emigrados in England (1814-1834)." Modern Language Review 19(1924) 315-24; 445-58.

----------. "Literary Ideas in Spain 1839-1854." Modern Language Review 21(1926) 44-54.

----------. "Periodical Contributions of Sevilla to Romanticism." Bulletín Hispanique 24(1922) 198-202.

----------. "El Romanticism en España; caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias." Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo 6(1924) 67-88.

----------. "Some Provincial Periodicals in Spain During the Romantic Movement: El Europeo (1823-24), La Alhambra (1839-41), Diario de Barcelona (1833-39)." Modern Language Review 15(1920) 374-91.

----------. "Some Spanish Conceptions of Romanticism." Modern Language Review 16(1921) 281-96.

Perry, Leonard Thomas. "Larras's View of the Middle Class as Percieved through his Artículos costumbristas." Círculo 11(1982) 93-8.

Pindo Moreno, María. El Laberinto (1843-1845). Col. de Ind. 21. Madrid: CSIC, 1958.

Piñeyro y Barry, Enrique. The Romantics of Spain. Transl.

by E.A. Peers. Liverpool: Institute of Hispanic Studies, 1934.

Pitollet, Camille. La querelle caldéronienne. Paris: Alcan, 1909.

Randolph, Donald Allen. Don Manuel Cañete, Cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España. Univ. of North Carolina, Studies in the Romance Languages and Literatures 115. Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press, 1972.

----------. Eugenio Ochoa y el romanticismo español. Univ. of California Publications in Modern Philology 75. Berkeley: Univ. of California Press, 1966.

Romero Tobar, Leonardo. "Noticias sobre empresas teatrales en periodicos del siglo XIX." Segismondo 8(1972) 235-79.

----------. "El Siglo, revista de los años románticos (1834)." Revista de Literatura 34(1968) Nr. 67/68 S. 15-29.

Ruiz i Calonja, Joan. Historia de la Literatura Catalana. Barcelona: Editorial Teide, 1954.

Ruiz Salvador, Antonio. El Ateneo cientifico, literario y artistico de Madrid, 1835-1885. Colección Tamesis, Serie A: Monografías 25. London: Tamesis, 1971.

Sabater, Gaspar. La Palma, 1840-1841 (Palma de Mallorca). Col. de Ind. 12. Madrid: CSIC, 1950.

Sainte-Beuve, Charles Augustin. Oeuvres; Texte présenté et annoté par Maxime Leroy. 2 Bde. Paris: Gallimard, 1956.

Sainz Rodríguez, Pedro. "Documentos para la historia de la

crítica literaria en España. Un epistolario inédito del siglo XIX." Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo 3(1921) 28ff; 4(1922) 153-70.

Saltillo, El Marqués de. "Un Prócer romántico: El Conde de Campo Alange." Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo, Número extraordinario en homenaje a D. Miguel Artigas I(1931), S. 132-154.

Sampelayo, Juan H., ed. El Cínife (Madrid, 1845). Col. de Inc. 11. Madrid: CSIC, 1950.

Samuels, Daniel George. Enrique Gil y Carrasco: A Study in Spanish Romanticism. New York: Instituto de Las Españas, 1939.

Sarrailh, Jean. "Refugiés Espagnols en France au XIXe siècle (1831-1833)." Bulletin Hispanique 3(1928) 220-34.

Schenk, Eunice Morgan. La Part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'a la Préface de Cromwell. Paris: Champion, 1914.

Schlagdenhauffen, Alfred. Frédéric Sclegel et son groupe. La Doctrine de l'Athenaeum (1798-1800). Strassbourg: Publications de la Faculté des lettres a l'université, 1934.

Schulte, Henry F. The Spanish Press 1470-1966: Print, Power and Politics. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1968.

Sebold, Russel P. Cadalso: El primer romántico "Europeo" de España. Biblioteca romántica hispánica: Estudios y ensayos 215. Madrid: Gredos, 1974.

----------. Colonel Don José Cadalso. Twaine's World Authors Series 143. New York: Twayne, 1971.

----------. "Comedia clásica y novela moderna en las Escenas matritenses de Mesonero Romanos." Buletin Hispanique 83 (1981) 331-77.

Segovia é Izquierdo, Antonio María. Collección de composiones sérias y festivas en prosa y en verso, escogidas entre las publicadas é inéditas del escritor conocido por "El Estudiante". Madrid: Sancha, 1839.

Senabre Sempere, Ricardo. "Boileau, inspirador de Larra. (En torno a El Castellano viejo)". In Strenae: Estudios de Filología é Historia dedicados al profesor Manuel García Blanco. Acta salamanticensia: Filología y Letras 16. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1962.

----------. "Temas franceses en Larra." Insula 17(1962) 7.

Shaw, Donald L. The Nineteenth Century. A Literary History of Spain 4. London: Ernest Benn, 1972.

----------. "Towards the Understanding of Spanish Romanticism." Modern Language Review 58(1963) 190-5.

Shroder, Maurice Z. Icarus, The Image of the Artist in French Romanticism. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1961.

Simón Díaz, José, ed. El Alba (Madrid, 1838-1839). Col. de Ind. 3. Madrid: CSIC, 1946.

----------, ed. El Arpa del creyente (Madrid 1842). Col. de Ind. 7. Madrid: CSIC, 1948.

----------, ed. El Artista (Madrid, 1835-1836). Col. de Ind. 1. Madrid: CSIC, 1946.

----------. "L'Artiste de Paris y El Artista de Madrid." Revista biográfica y documental 1(1947) 261-7.

----------, ed. Liceo Artístico y literario (Madrid, 1838). Col.de Ind. 6. Madrid: CSIC, 1947.

----------, ed. Semanario Pintoresco español (Madrid, 1836-1857). Col. de Ind. 4. Madrid:CSIC, 1946.

Solís, Ramón. Historia del Periodismo Gaditano: 1800-1856. Cádiz: Instituto de Estudio Gaditano, 1971.

----------. "El Romanticismo gaditano." Revista de Occidente 33(1971) 48-72.

Staël-Holstein, Anne Louise Germaine. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Éd. critique par Paul van Tieghem. 2 Bde. Textes Littéraires Français. Genève: Droz, 1959.

Stendhal (Beyle, Marie Henri). Racine et Shakespeare: études sur le romantisme. Chronologie et introd. par Roger Fayolle. Texte Integral de Garnier Flammarion 226, Paris: Flammarion, 1970.

Tarr, F. Courtney. "Larra's Duende Satírico del día." Modern Philology 26(1928) 31-45.

----------. "Mariano José de Larra (1809-1837)." Modern Language Journal 22(1937) 46-50.

----------. "El Pobrecito Hablador: Estudio preliminar." Revue Hispanique 81(1933) 419-39.

----------. "More Light on Larra." Hispanic Review 4(1936) 89-110.

----------. "Romanticism: a Symposium. Spain." PMLA 55 (1940) 35-46; 59-60.

----------. "Romanticism in Spain and Spanish Romanticism: a Critical Survey." Bulletin of Hispanic Studies 16 (1939) 3-37.

Terry, Arthur. Catalan Literature. A Literary History of Spain 8. London: Ernest Benn, 1972.

Torrent, Joan i Rafael Tasis. Historia de prensa catalana. Bd. 1. Barcelona: Bruguera, 1966.

Torrente Balaster, Gonzalo. Literatura española contemporánea. 2 Bde. Madrid: Guadarama, 1963.

Trahard, Pierre. Le Romantisme défini par "Le Globe". Études Romantiques 3. Paris: Les Presses Françaises, 1924.

Trueblood, A.S. "El Castellano viejo y la sátira III de Boileau." Nueva Revista de Filología Hispánica (Mexico) 15(1961) 529-38.

Tuñon de Lara, Manuel. La España del siglo XIX. Barcelona: Laia, 1973.

Ullman, Pierre L. Mariano de Larra and Spanish Political Rhetoric. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1971.

Valbuena y Prat, Angel. La Novela Picaresca Española. 2a ed. revisada y aumentada. 2 Bde. Madrid: Aguilar, 1946.

Vallejo César. El Romanticismo en la poesía castellana.

Lima: Mejia Buca y Villanueva, 1954.

Van Tieghem, Paul. L'Ère romantique: le romantisme dans la littérature européenne. Paris: Michel, 1948.

Varela, José Luis. "Introducción al costumbrismo romántico." Atlántida 1(1963) 428-35.

Vasari, Stephen. "La pata de palo" Fuente y sentido de un cuento de Espronceda." Papeles de Son Armadans 65(1972) 49-56.

Vicens Vives, Jaime. Cataluña en el siglo XIX. Prologo de E. Giralt y Roventós. Madrid: Rialp, 1961.

Wood, Kathryn Luise. Criticism of French Romantic Literature in the Gazette de France, 1830-1848. Thesis Bryn Mawr College, 1934. Philadelphia: Bryn Mawr, 1934.

Zavala, Iris M. Romanticos y socialistas: Prensa española del siglo XIX. Nadrid: Siglo XXI de españa editores, 1972.

----------. "La Prensa exaltada en el triennio constitucional: 'El Zurriago'." Bulletin Hispanique 69(1969) 365-88.